МНОЖЕСТВО ЖИЗНЕЙ

ТОМА УЭЙТСА

ПАТРИК ХАМФРИЗ

ДИСКОГРАФИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ И ПЕРЕВОД АЛЕКСАНДРА КАНА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Первая полноценная биография культового артиста включает все аспекты его богатой творческой деятельности. Проникнуть в душу Тома Уэйтса непросто, и эта книга — серьезный шаг в постижении того, что кроется за сложным характером, богатым набором разнообразных песен и внушительной репутацией киноактера.

Автор предисловия и перевода — Александр Кан, легендарный музыкальный критик, продюсер, обозреватель Би-Би-Си.

- Патрик Хамфриз
  - Предисловие переводчика
  - Введение
  - Часть I
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
    - Глава 5
    - Глава 6
    - Глава 7
    - Глава 8
    - Глава 9
    - Глава 10
    - Глава 11
    - Глава 12
    - Глава 13
    - Глава 14
  - Часть II
    - Глава 15
    - Глава 16
    - Глава 17
    - Глава 18
    - Глава 19
    - Глава 20
    - Глава 21
    - Глава 22
    - Глава 23
    - Глава 24
    - Глава 25
    - Глава 26

        - Глава 27
        - Глава 28
    - Часть III
        - Глава 29
        - Глава 30
        - Глава 31
        - Глава 32
        - Глава 33
        - Глава 34
        - Глава 35
        - Глава 36
        - Глава 37
        - Глава 38
        - Глава 39
        - Глава 40
    - Эпилог
    - Дискография
    - Фильмография
    - Благодарности
    - Иллюстрации
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23

- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67

- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111

- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155

- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199

- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243

- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287

- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314

Патрик Хамфриз
Множество жизней Тома Уэйтса

Томасу Дилану Бруку за то, что вырос… и Лоре-Лу за то, что появилась как раз вовремя

Предисловие переводчика

Когда издательство «Амфора» предложило мне перевести книгу о Томе Уэйтсе, я и предполагать не мог, в какую авантюру ввязываюсь. Большинство рок-книг, видеть, просматривать и читать которые мне приходилось во множестве, представляют собой обстоятельный, скрупулезный и, как правило, довольно занудный хронологический пересказ событий.

С большим уважением, а временами и любовью относясь к Тому Уэйтсу, я хорошо представлял себе место этого артиста на стыке одинаково любимых мною битников, джаза, раннего блюза, рока, музыкального авангарда и независимого кино. Но о деталях его творческого пути был осведомлен довольно слабо. Вот так, главным образом, из уважения и из остававшегося во многом неудовлетворенным любопытства к истокам и корням уэйтсовской музыки, я и взялся за перевод книги Патрика Хамфриза, полагая, что мне предстоит нечто вроде легкой познавательной прогулки по любимым местам.

Получилась не прогулка, а целое путешествие. Познавательное — да. Увлекательное — очень. Легкое — нет. Я окунулся в огромный мир, многие обитатели которого мне знакомы в лучшем случае понаслышке. Застревая порою на час-два над абзацем, я с удовольствием раскапывал множество новых фактов, подробностей и обстоятельств.

В такой книге, в книге о современном и актуальном художнике, контекст — исторический, политический, социальный, эстетический — значит многое, если не все. Патрик Хамфриз — обожатель и фанат контекста. К тому же он британец. «Эта книга, — признается он, — портрет Тома Уэйтса глазами европейца. Он — воплощение всего того, чем по эту сторону Атлантики нас очаровывает Америка: коктейль, смешанный Эдвардом Хоппером и Стейнбеком, снятый на пленку Копполой и пропитанный Керуаком… Музыка — абстракция Синатры с туманным взглядом, с изрядной примесью Дилана, Хаулин Вульфа, Этель Мерман и Джеймса Брауна».

В нашей рок-н-ролльной молодости советских времен — во всяком случае, в моем поколении — рок-вселенная воспринималась тоже скорее из Лондона и Ливерпуля, чем из Нью-Йорка, Лос-Анджелеса или Сан-Франциско. Но все равно нередко угол зрения смещался, и множество американских реалий, понятных и распознаваемых в Британии, оказываются русскому читателю малопонятными. То же касается и британского контекста — вещи, очевидные для автора книги и его

соотечественника, ускользают от понимания иностранного читателя.

Раскрыть этот контекст, дать русскому почитателю Тома Уэйтса возможность проникнуть в глубину творческих образов не только любимого артиста, но и автора по-настоящему хорошей книги о нем — такой я видел свою задачу переводчика. Несмотря на опасения, что бессчетные примечания непомерно загромоздят книгу, я не смог отказать себе в удовольствии вести эти увлекательные раскопки, утоляя одновременно и собственное любопытство и свой извечный просветительский зуд. Стремясь прояснить читателю необъятную вселенную Тома Уэйтса, я, признаюсь, открыл в ней много нового и для себя самого. Великолепный Том Уэйтс настолько многогранен, творческие щупальца его охватили такой огромный пласт музыки, поэзии и кино, что книга о нем стала практически энциклопедией культуры последней четверти XX века.

Выступая на сей раз не в привычной роли критика, оценивать книгу не стану. Скажу лишь, что когда-то давным-давно на заре журналистской работы на поприще музыки мне придумалась и по сей день кажущаяся почти несбыточной формула — писать о музыке так, чтобы написанное бурлило, кипело и било по мозгам не меньше, чем та музыка, о которой пишешь. Именно таким ощущением с первых же страниц охвачена эта книга.

Патрику Хамфризу явно не хотелось заканчивать свой текст — ведь жизнь его героя продолжается, катится все дальше и дальше, как тот самый любимый Уэйтсом поезд, «подбирая на своем пути пассажиров».

Книга эта специальная, и число пассажиров уэйтсовского поезда она, скорее всего, не увеличит — вряд ли ее станет читать человек, уже и без того не увлеченный харизмой Тома Уэйтса. Но, каким бы фаном вы ни были, вы наверняка узнаете, а главное — прочувствуете и откроете для себя нового Тома Уэйтса. И заодно нового рок-журналиста, автора этой книги.

Александр Кан
Лондон, май 2009

Введение

«Опустошенный и израненный…»[1]. Сгорбленная изможденная фигура бредет, волоча ноги, наперекор ветру. На углу останавливается, прижимаясь к своему единственному другу — фонарному столбу. Черное небо прорезано неоновыми огнями. Где-то наверху бесстыдно смотрит и ждет луна…

Сцена меняется, хотя и напоминает предыдущую. Симфония города: грохот метро, лязг трамваев, вой сирен — бесконечная звуковая петля. Фон: автомобили, разваливающийся дом, стук шагов в метро; действующие лица: нищий, проститутка и пьяница. Помочь может только стойка бара, одиночество и алкогольный угар.

А, к черту все: первый стакан приглушит память, второй задавит ностальгию, а третий и вовсе заставит всё забыть. Память, мать ее… Пара виски, и все поблекло, как фотография жениха на зеркале у стриптизерши. Зажал спичку под ногтем большого пальца и зажег сигарету. Все воспоминания, незваные ржавые обрывки, вместе с горьким дымом летят к луне. Поднять воротник — и опять к яркому манящему свету…

«Когда все плохо…» Если смотреть изнутри, город кажется адом. Мерзость запустения, уездный город N. Из люков метро валит пар; за углом, под фонарем, дождевые псы[2] воют на луну. Пожарные краны изрыгают бесполезную воду на тротуар, он сверкает и блестит как отполированный линолеум. Витрины магазинов под неоновым огнем съеживаются, будто стареющая проститутка под ярким светом. В соседней норе трескучее охрипшее радио играет песни, которые никто уже давно не поет. Вчерашние мотивы захлебываются и гаснут — волна ушла.

«И никто не говорит по-английски…» Испанский Гарлем здесь перетекает в 42-ю улицу. «Ты приходишь сюда никем» — предупреждает Уоррен Бакстер Руби Килер[3], и первые десять рядов зрительного зала хором увещевают ее вместе с ним. Здесь бедлам укладывается спать с грязью, убожеством и целлулоидными грезами. Здесь нет блеска и роскоши, сюда ускользают хулиганы из «Вестсайдской истории», открывая круглосуточные лавки, чтобы, когда времена наступят особенно тяжкие, можно было ограбить самих себя. А вот на том дальнем углу битники синхронно щелкают пальцами, в ожидании Человека[4]. Играют нервами сквозь бесконечные клубы сигаретного дыма. Ослепшие кирпичные дома прижимаются друг к другу. Должно же быть что-то еще…

* * *

Есть два побережья — Восточное и Западное, и разделяют их три тысячи миль настоящей жизни. Лондон к Нью-Йорку ближе, чем Лос-Анджелес. Неудивительно, что у 90 процентов американцев нет паспортов — страна такая, черт ее побери, огромная, зачем еще ездить за границу? Кому нужно переться через океан? Вышел на Нью-Джерси-Торнпайк[5], большой палец вверх — и вперед, на запад.

Запад — предел, крайняя точка, дальше ехать некуда. Здесь по-прежнему живут герои Дикого Запада Джона Форда. Каждая новая деревянная церковь или школа — новый город; цивилизация строится из бескрайней пустыни. И каждый маленький, но твердый шаг вперед происходит под звуки госпела «Shall We Gather At The River».

Сегодня проще. Едешь по длинному, извилистому хайвею — кровеносной жиле Америки. Нью-йоркская чернуха осталась позади, впереди пшеничные поля и горы, пустыни и леса… Места, расчерченные в памяти Фенимором Купером, Джоном Стейнбеком, Марком Твеном и Джеком Керуаком. Сердце и душа страны, на которую элита обеих побережий взирает свысока из иллюминаторов самолета.

Но внутри машины всегда ночь. Все видится сквозь темные очки, замызганное ветровое стекло и клубы сигаретного дыма. На полу пустые пивные банки, бумажные пакеты из-под гамбургеров и пустые пачки сигарет. Разбитый «бьюик» сжирает мили, все ближе и ближе подбираясь к Тихому океану. Пока вдруг пустыня не обрывается и на горизонте не появляются пальмы — часовые океана. И неоновые огни.

На Heartattack&Vine[6] нужно наглухо задернуть шторы. Улицы сшибаются друг с другом, как машины во время аварии. На каждом углу Голливуда мечты живут и умирают, а умерев, стекают в канализационные люки. Здесь проживаются жизни под знаком Голливудленда — страны, которая вот уже больше века манит надеждами, иллюзиями и бессмертием. Это место, где хорошие умирают молодыми, а плохие вянут под грузом несбывшихся надежд.

Лос-Анджелес предлагает солнце, пальмы и безбрежный голубой океан. Океан делает город еще более загадочным. Именно здесь, на пересечении чистого открытого моря-неба и грязного темного порока, кроющегося за закрытыми шторами старых особняков на бульваре Сансет, — душа города. Щелк — и глаз открылся: пустые пачки сигарет, холодный кофе в пластиковом стакане, дешевые романы, страницы которых

раскиданы, как изувеченные руки и ноги ветерана войны. В углу бормочет включенный, но никому не нужный телевизор — сказать ему нечего. Зуд неоновых огней накладывается на пустой треск радио и жужжание холодильника. Он выглядывает из-за шторы. Там что-то смутное и огромное. Там Америка…

Добро пожаловать в странствие по своему воображению. Добро пожаловать в жизнь, прожитую за темными очками. Добро пожаловать в Уэйтсленд. Мир романтиков, которых швыряет по свету, мир психопатов, одиночек, неудачников… Бродяги спят на шпалах — лучшего дома у них нет. Есть зато собственная величественная гордость: ты на самом дне, но башмаки у тебя сухие. И быть может — только быть может, — все дело именно в этих башмаках…

Здесь живут реалисты и романтики, прагматики и поэты, неудачники и мечтатели. Мир, в котором пьет даже разбитое пианино, и старик, приткнувшись в углу, что-то бренчит на клавишах. Хотя погоди, это, кажется, не старик, разве что выглядит потрепанно. Сплетает из звуков песню старого пьяницы — песню тайны и любви, поэзии и воображения. Мелодию сердца субботней ночи. Трогательное странствие в духе Синатры, путешествие разбитой души, песня для бездомных завсегдатаев баров от Манхэттена до Малибу.

И вдруг темп меняется… как будто в мусорный бак засунули странного ублюдка — помесь Курта Вайля и «Парней и куколок»[7], плюс еще карлик, который поет голосом Хаулин Вульфа[8]. Карлик при этом вооружен бейсбольной битой и колотит изнутри по стенкам бака, пытаясь выбраться. Такие звуки перемешались в голове Тома Уэйтса после женитьбы. Они и подвигли его к возрождению, самому замечательному с тех пор, как Пол Саймон оставил позади ярмарку в Скарборо[9] и направился в гетто Южной Африки, чтобы найти там Грейсленд[10].

Уэйтс не ищет компромиссов. И его мало волнует, что о нем думают, — принимайте его как есть… Таким, наверное, и должен быть хриплый ворчливый голос 70-х: похмелье 50-х, настоянное на бибопе и Керуаке, не в ногу и не в ритм со временем. Или же это бесстрашный первопроходец 80-х — радостно и бездумно вперед, рок-н-ролл на всякий случай сунул в сумку, как дохлую кошку, а затем швырнул в быструю реку. Трилогией альбомов на фирме Island Уэйтс без оглядки разделался со своим прошлым. Как будто ему хотелось отвести этого «старину Тома» в заброшенный бар, напоить его там мартини до умопомрачения и выпустить на дорогу.

Затем Уэйтс собрал пожитки и отправился на Запад.

Заразившись вирусом кино, он уселся на табурет в баре и ждал, пока его пригласят в Голливуд. И спустя годы Уэйтс, далеко не красавец, действительно оказался в кино рядом с Джеком Николсоном, Мерил Стрип, Вайноной Райдер, Робином Уильямсом, Лили Томлин.

Что бы ни менялось, одно в нем остается неизменным — острый ум. Для журналистов просто подарок: достаточно прийти и включить кассетник, а остальное Уэйтс сделает сам. Он говорит с лету, как ковбой стреляет от бедра: пулеметная очередь намеков, остроумия и скрытых цитат. Пока иные звезды с трудом ищут ответ на глобальный вопрос «Какой ваш любимый цвет?», Уэйтс блещет остроумием («я настолько беден, что не могу отплатить вам даже вниманием») и эрудицией («ежедневно с неба на нас сыпется 43 миллиона тонн метеоритной пыли»).

Уэйтс — неистощимый источник цитат. «Была бы у меня хорошая цитата, я бы носил ее на себе», — сказал однажды Боб Дилан. Свою цитату Уэйтс носит на себе всегда — с достоинством и без почтения ко времени: «Я не расхожее словечко, я сам себе легенда».

* * *

Песни просто лились из него: ломаные истории и мутноглазые баллады, населенные вечными неудачниками, бродягами и неисцелимыми романтиками. Затем ему стало скучно… Роли в кино и сценические либретто, растущая семья, другие заботы отвлекли его. Но Уэйтс оказался прикован к своему собственному прошлому, прошлому, которое прилепилось к нему, как банный лист.

Он неустанно выдавал альбом за альбомом, а в интервью с ним жевали старую жвачку: джаз, алкоголь, Керуак… Уэйтс знал, что пора двигаться вперед, и большую часть 90-х провел затворником. На все более и более редкие концерты фаны слетались со всей планеты. В их числе появились U2 и The Pogues; в любви к Уэйтсу стали признаваться, пусть с опозданием, и звезды первого ряда — от Джонни Деппа до Джерри Холл.

В течение почти всей своей карьеры от серьезных интервью Уэйтс отказывался. Он никогда не давал согласия на свою биографию. И сам до сих пор не проявил ни малейшего намерения описать свою жизнь. Когда я стал первым его биографом — еще в те времена, когда Рональд Рейган только осваивался в Белом доме, — мне казалось, что Уэйтс должен быть польщен. Биографии рок-музыкантов были тогда делом нечастым:

Элвис, Beatles, Дилан и, пожалуй, все.

Но даже напечатанная биография — признак попадания в пантеон гигантов — не поколебала затворничества Уэйтса. Я так и не дождался ни его хриплого голоса на моем автоответчике: «Нормально свалял», ни короткой почеркушки с одним словом: «Спасибо». Уже много позже кто-то пересказал мне эпизод во время одного из многочисленных судебных разбирательств — тогда Уэйтсу нужно было подтвердить свой статус всемирно известного певца, подражание голосу которого в коммерческой рекламе наносит ему ущерб. «Все это замечательно, мистер Уэйтс, — сурово глядя на него, сказал судья. — Но как мы можем удостовериться в справедливости ваших слов? Суду ваше имя неизвестно!» «Ага!» — воскликнул Уэйтс и торжествующе извлек на свет мою книгу — как вещественное доказательство справедливости обвинения.

За эти годы телефоны сжались, а телеэкраны выросли, фильмы надулись спецэффектами и стали трехмерными, музыка превратилась в цифровую и скучную, а старина Том так же катится по своей жизни. Аудитория его выросла, и щеголять его именем стало модно. В 2004 году, на его первом лондонском концерте за 17 лет («Да знаю я, знаю…» — бурчал он, выходя на сцену), билеты ценой в 65 фунтов продавались у спекулянтов за 900.

Эта книга — портрет Тома Уэйтса глазами европейца. Он — воплощение всего того, чем по эту сторону Атлантики нас очаровывает Америка: коктейль, смешанный Эдвардом Хоппером и Стейнбеком, снятый на пленку Копполой и пропитанный Керуаком… Музыка — абстракция Синатры с туманным взглядом, с изрядной примесью Дилана, Хаулин Вульфа, Этель Мерман и Джеймса Брауна. На европейское ухо ранние альбомы Уэйтса — воплощение американской мечты, с гарниром из картошки-фри и молочным коктейлем. Он открыл нам огромные просторы Америки с ее мрачными расщелинами и затхлыми дырами. Он сделал это ловкой рукой поэта с сарказмом водевильного шута.

Потом Уэйтс бежал и, как Человек-слон или персонажи фильмов Тода Броунинга[11], присоединился к ярмарочному карнавалу. Шпрехшталмейстер с мегафоном поволок свои песни в цирк, загнав прошлое в вольер, как укротитель львов — своих подопечных.

Но все это время, в какую бы личину Уэйтс ни рядился, он сохранял занимательность. Когда большинство рок-звезд измерялись по шкале унылой претенциозности, он продолжал забавлять. В авторской аннотации к альбому Yes 1973 года «Tales From Topographic Oceans» Джон Андерсон[12] с умным видом

писал: «Перелистывая «Автобиографию йога» Парамханса Йоганада, я наткнулся на с. 83 на длинное примечание…» Мне нравится это «перелистывая…». Можно вспомнить уже слегка затасканное, но от того не менее остроумное определение Фрэнка Заппы: «Рок-журналистика — это когда люди, не умеющие писать, говорят с людьми, не умеющими говорить, и пишут для тех, кто не умеет читать». Так вот, Уэйтс в интервью скорее преподает уроки водевиля: «Get the puck outta here!» («Сшайбывай отсюда!»).

Критики, однако, — особенно рок-критики — славятся своим желанием и рыбку съесть, и… Одно время ходили разговоры, что Уэйтс — трепло-выдумщик. Что родившийся в лос-анджелесском университетском пригороде Помона Томас Алан был прилежным пай-мальчиком и что бродяга-пьяница с альбомов — образ, который он смастерил для актерского кастинга. И что «Том Уэйтс» — костюм, который он надевает лишь для выхода в свет.

Так бывало уже не раз. До сих пор Джона Леннона — бесспорное дитя среднего класса, получившего образование в престижной школе, — любят считать «героем рабочего класса»[13]. Джули Берчилл[14] была не единственной, кто обратил внимание на некоторое противоречие между словом и делом: человек, провозгласивший «Imagine no possessions» («представь, что нет пожитков»), отвел целую комнату в своей квартире в «Дакоте»[15] для шуб. А Боб Дилан? Приехав в Нью-Йорк, он выдавал себя за бродягу, который на товарняках мотался по Техасу и Югу, цепляя то там, то тут блюз или кантри-мелодию. Хотя, на самом деле, представляться он должен был примерно так: «Добрый вечер, меня зовут Роберт Циммерман, я старший сын в еврейской буржуазной семье, мой отец содержит магазин в Миннесоте, неподалеку от канадской границы…»

Том Уэйтс на самом деле был тем, кем хотели его видеть критики и публика. Добродушный смешливый пьянчуга в баре — чуток привязчивый, но если не каждый день, то пусть… «Пьяненького вам всем вечерочка…» — так начинал свои представления этот говорун-сказитель.

Успех креп, а наш герой, укрывшись в кокон женитьбы и отцовства, становился все более загадочным и уклончивым. Если вопрос попадал слишком близко к цели, глаза его сужались, подбородок выпячивался, и тон интервью становился вызывающим, даже агрессивным. Но Уэйтс поднаторел в искусстве давать интервью: даже если глава «Частная жизнь» оставалась пустой, текст был так густо усыпан бесконечными шуточками и поразительными фактами, что любой самый требовательный редактор прыгал от счастья.

Том мог отбить любую, самую настойчивую атаку. Великий

мастер запутывания, он обрушивал на слишком любопытного интервьюера шквал реальных фактов и всевозможных глупостей: так, например, в 1999 году Барни Хоскинс вынужден был выслушать целую тираду о проходившем неподалеку Фестивале банановых червей («Склизкие такие твари, знаете, длиной десять дюймов. Их в пищу употребляют. Найти их можно у себя в саду часов в шесть утра. Сейчас самый сезон»).

За всем этим стоял человек, по сути дела, очень скрытный. При всем своем блестящем остроумии и шоуменстве, Уэйтс, если его удавалось выманить из привычной роли, представал человеком раздумчивым и на удивление застенчивым. Переход к кино казался шагом естественным, но «настоящий Том Уэйтс», счастливый муж и гордый отец, всегда оставался на некотором отдалении. Для интервью его имидж человека публичного включался так же легко и мгновенно, как фары «понтиака» с наступлением сумерек.

«Говорить о том, что делаешь, всегда трудно, — признался как-то Уэйтс. — Это как если слепец попытается описать слона. Большую часть все равно приходится выдумывать». В любом случае, пожалуй, неверно рассчитывать на то, что художник сам захочет раскрываться. В конце концов, за него говорит его работа. А став отцом, Уэйтс и тем более держался такой линии. Он мастерски научился уходить от неудобных вопросов и прятать от любопытных глаз того Уэйтса, которого не хотел показывать миру.

«Вы всегда лжете?» — спросили как-то его. «Нет-нет. Я всем говорю правду, кроме полицейских. Это застарелый рефлекс». Колючий и язвительный, своенравный и извращенный, Том Уэйтс, тем не менее, сумел за эти годы многим людям доставить подлинную радость. Он действует в темном, сбитом набекрень, скособоченном мире. В мире этом вряд ли захочется жить, но иногда туда необоримо тянет. Это поразительное место, придуманное человеком, воображение у которого размером со штат Вайоминг, способность оперировать словами столь же безгранична, как Гранд-Каньон, а творческое видение извилистое и прихотливое, как русло Миссисипи.

Это мир Тома Уэйтса. Вы туда можете попасть лишь на прогулку, но что это за волнующая, странная, причудливая прогулка! Населенный призраками поезд мчится сквозь дым и зеркала. У Тома там квартира, имя его числится в телефонной книге, и он свой человек в местной лавке старьевщика. Но, как и мы, он не живет там постоянно. Лишь заглядывает, когда есть настроение.

Погрузиться в жизнь Тома Уэйтса — все равно что в парке

аттракционов попытаться справиться с неуклюжей, не поддающейся управлению клешней, чтобы ухватить разбросанные на дне прозрачного ящика предметы. Ты надеешься заполучить большой приз: часы, серебряное ожерелье, золотой медальон. Попадается же всякая дрянь: игрушечный браслет, потрепанный пластиковый галстук-удавка. В конце концов, у тебя полный набор: сломанное радио, ржавый нож, кожаные башмаки и, конечно же, «медаль за храбрость».

Бесценные сувениры, и все за доллар. Сгребаешь их в кучу, засовываешь в карман и идешь домой. Уже стемнело. Опускаешь штору, включаешь свет, и опять комнату наполняет этот голос: «Опустошенный и израненный…»

Есть множество Томов: Том Трауберт[16], дядя Том (и его хижина). Том Сойер; Томмиган, кот Том (и его дружок Джерри), майор Том[17]… Но никто из них не может сравниться с Томом. Никогда не мог и никогда не сможет. И хотя вы знаете, что сам он в рот не берет, поднимите стакан за кронпринца меланхолии, за певца рок-нуара. За Тома.

Патрик Хамфриз
Лондон, январь 2007

Часть I
Shiver Me Timbers
Продрог до костей

Глава 1

Автомобиль свернул на Лэмбет-роуд, и я показал из окна на здание Имперского военного музея, то самое, где размещался знаменитый Бедлам — первая в мире психбольница. Сюда, на южный берег Темзы, приезжала знать XVIII века и, заплатив несколько шиллингов, развлекалась, глядя на безумства пациентов, как на представление.

Затем аристократы возвращались в свои особняки в Мэйфэр, где предавались разврату с куртизанками, а потом позировали Гейнсборо и Рейнольдсу. А вечером, потягивая портвейн, они не уставали радоваться своему уму и удаче, которые помогли им избежать повторения в Англии этой ужасной Французской революции. Бедлам для этих счастливчиков, чьи головы, в отличие от их французских собратьев, все еще сидели на плечах, был всего лишь развлечением на часок, где они могли посмеиваться над несчастными, которым повезло в жизни меньше, чем им.

«Так что, — пробурчал Том Уэйтс, глядя в окно машины из-под своей потрепанной шляпы на элегантное здание на Лэмбет-роуд, — этот район называется Бедлам?» Вопрос прозвучал более чем нелепо из уст человека, который как-то утверждал, что снимал квартиру на углу Бедлама и Нищеты. Пришлось мне его, к сожалению, разочаровать и признать, что называется он просто Лэмбет. «Помнишь песенку «Lambeth Walk»[18]?» Я попытался напеть пару тактов. Уэйтс едва заметно кивнул, узнав мелодию. Все умолкли.

Синяя мемориальная доска на одном из зданий рядом с музеем означала, что когда-то здесь жил какой-то великий или просто известный человек. Стремясь накормить своего гостя как можно большим количеством подробностей из жизни Лэмбета, я сообщил, что доска установлена в честь Уильяма Блая. Помнит Том такого? Капитан «Баунти» — самого мятежного корабля в истории. В ответ Уэйтс пробурчал что-то полувразумительное о Чарлзе Лоутоне[19].

Иначе как бурчанием ответы моего спутника и в самом деле не назовешь. Голос издавался из-под шляпы, явно видавшей лучшие дни. Как, впрочем, и сам голос. Он был низким и рыкающим и исходил из самого нутра, как рокот набирающего скорость гоночного автомобиля. Именно таким должен быть голос Тома Уэйтса — если бы кому-то пришло в голову переозвучить «Потерянный уикенд»[20], то никто кроме него не смог бы лучше передать похмелье Рэя Милланда.

Это был один из самых странных дней в моей жизни, когда я возил по Лондону человека, однажды заявившего, что он «сам себе легенда». Осмотр достопримечательностей сопровождался бесконечными попытками взять профессиональное интервью у одного из самых интересных американских поэтов-песенников со времен Дилана.

Началось все довольно заурядно. Уэйтс был в Лондоне с парой концертов. Я тогда работал в газете «Melody Maker», и наши пути должны были неизбежно пересечься. Я уже добрый пяток лет был страстным поклонником; «Melody Maker» считалась ведущей рок-газетой страны.

Мне хотелось познакомиться с Уэйтсом; ему нужно было паблисити. Глянцевых рок-журналов не было еще и в помине, «Флит-стрит»[21] еще на самом деле располагалась на Флит-стрит и внимания на «поп-звезд» не обращала почти никакого. Поэтому единственным местом, где Том Уэйтс мог рассчитывать на какой-то материал о себе, были издававшиеся на дешевой бумаге рок-газетки.

Лондон 1981 года сильно отличался от взметнувшейся небоскребами ввысь и пронизанной брит-попом столицы начала XXI века. В три часа дня пабы исправно закрывались на пару бесконечных часов (в воскресенье перерыв длился с двух до половины восьмого). На верхней площадке двухэтажных автобусов еще можно было курить. Для домашнего развлечения был предоставлен «огромный» выбор — не один, не два, а целых три телеканала. Знатоки бесконечно дискутировали о недостатках и преимуществах двух свежеиспеченных систем видеомагнитофонов — VHS и Betamax.

Даунинг-стрит еще не перекрыли воротами. Не было бетонных баррикад у здания парламента и у американского посольства. 1 апреля мне удалось одурачить читателей, поместив в газете «Evening Standard» совершенно невероятное объявление, что в лондонских такси намереваются установить телефоны. Короче говоря, было это ужасно давно.

Доклендз[22] еще не стал нынешним «дивным новым миром»[23], а являлся всего лишь архитектурным проектом. Еще не так давно там было полным-полно доков, к которым швартовались корабли, и перерождение его в сверкающий Метрополис ожидалось нескоро. Быть может, пресс-агент Уэйтса решил, что певцу будет интересно познакомиться со старинным Лондоном, и потому встреча наша была назначена в пабе «Чарлз Диккенс» у Сент-Кэтринз-Докс. Вошел Уэйтс: длиннющее пальто, на лоб нахлобучена неизменная шляпа. Держался он несколько настороженно и, я бы даже сказал, стеснительно. Нас

представили, он кивнул и протянул руку. Рука его мне показалась очень необычной: длинные, тонкие и невероятно гибкие пальцы. Очень бледные и невероятно длинные.

Оказалось, что паб имел к Диккенсу не больше отношения, чем автор «Дэвида Копперфильда» — к группе Spandau Ballet. Уэйтс был разочарован: ему, вероятно, казалось, что тут-то он сможет понять, как создавалась «Тайна Эдвина Друда». Не требовалось, впрочем, быть крупным диккенсоведом, чтобы обнаружить, что равнодушные официантки-филиппинки и безликое меню имели мало отношения к автору «Лавки древностей».

Услышав, однако, что мы находимся недалеко от мест, где совершал свои убийства Джек-Потрошитель, Уэйтс внезапно встрепенулся. А когда я ему сказал, что тут же находится и больница, в которой, по преданию, хранится скелет Человека-слона, то мне пришлось всерьез поволноваться, что завершать ланч я буду в одиночестве.

Собственно интервью обычно предшествует процесс прощупывания сторонами друг друга. Интервьюер и интервьюируемый, как матадор и бык, ходят кругами, обмениваясь бессмысленными репликами: «Как дела?» — «Да не жалуюсь…» — «В городе давно?» Пустой треп, пока настраиваешь кассетник, проверяешь батарейки и убеждаешься в том, что пленка крутится.

Оба настороже и слегка волнуются. Интервью — странный и неестественный акт: ты надеешься установить человеческий контакт и выстроить отношения. И все это за несколько минут. Тебя бесконечно отвлекают, чуть ли не буквально дергают за руки. Пресс-служба звезды напоминает о необходимости заканчивать и норовит утащить своего подопечного от тебя подальше.

Ты, естественно, хочешь, чтобы твой собеседник раскрылся — ведь тебе действительно нравится то, что он делает. Ты хочешь, чтобы он тебя запомнил, выделил из бесконечной череды новых знакомцев, которая крутится у него перед глазами. Он, в свою очередь, знает, что должен играть в эту игру, соблюдать ее правила: вежливо сидеть и терпеть вопросы, которые слышит уже в сотый раз. Он вынужден отвечать, отвечать деликатно, делая вид, что его интересует эта тема, что он считает вопросы глубокими и оригинальными и что относится к ним со всем вниманием…

Восхищение творчеством артиста ничуть не облегчает его интервьюирование. Я считал Тома Уэйтса очень талантливым музыкантом, мне нравилось, что он делает, и я мечтал разузнать

о нем побольше. Я хотел расспросить его о некоторых странностях в текстах и о музыкальных заворотах. Я хотел увидеть лицо за маской, услышать блеск остроумия, хотел, чтобы мне было о чем рассказать друзьям.

Задача же Уэйтса состояла совершенно в другом. Он должен был привлечь публику на свой предстоящий лондонский концерт и поговорить о последнем альбоме. Меньше всего ему хотелось предаваться со мной воспоминаниям о своем прошлом.

Скорчившись напротив меня за ресторанным столиком, он углубился в меню. Оно изобиловало рыбой. Креветки заставили его вспомнить о «неприятном опыте в Ирландии», снетки спровоцировали разговор о британских законах по лицензированию отлова рыбы в период после Первой мировой войны. Я предложил камбалу, но ее в меню не оказалось. Зато я увидел в меню блюдо из солнечника (рыбы святого Петра). Узнав из недавнего альбома Albion Band[24], что солнечник часто упоминается в Библии, я поспешил поделиться этой информацией с Уэйтсом. Пятна на боках солнечника, рассказал я, — отпечатки рук Иисуса Христа. Согласно легенде, когда Он встретился с рыбаками в Галилее, Он взял в руки рыбу, и следы рук Его остались на ней навечно.

Уэйтс кивнул и вновь углубился меню. «Значит, говоришь, солнечник, зажаренный в масле и петрушке. Интересно, его сам Сын Божий жарил?» Официантка в пабе «Чарлз Диккенс», по всей видимости, с отличием окончила школу плохого обслуживания. Уэйтс склонялся к морскому языку, но тот подавался вместе с костями, и официантка никак не соглашалась разделать рыбу ради простого клиента. Уэйтс спросил, много ли там костей. «Много!» — с воодушевлением кивнула официантка. Уэйтс сказал, что предпочел бы что-нибудь вовсе без костей. После долгих переговоров удалось добиться согласия на рыбу лишь с одной костью, но выяснилось, что она уплыла из меню. «Быть может, морской лещ?» — осмелился спросить Уэйтс. «Куча костей!» — с сияющей улыбкой известила его официантка.

Всерьез заволновавшись, что дальше изучения меню нам не продвинуться, мы с фотографом «Melody Maker» Эдрианом Бутом стали напряженно искать «рыбу без костей» среди воспоминаний из школьного курса биологии. Первым кандидатом был тихоокеанский малорот, но в конце концов все-таки сошлись на морском языке — но с условием, что хребет из него все же вынут. Мы вздохнули с облегчением — остальная часть обеда, казалось нам, должна пройти без заминок. Облегчение, однако, длилось всего лишь несколько секунд — пока свою страшную голову не высунула проблема гарнира…

«Жареный картофель?» — с надеждой в голосе поднял голову Уэйтс. Официантка, хоть и прониклась сложностью стоявшей перед всеми нами задачи, отвечала с прежней решительностью: «Только отварной». «Картофельная запеканка?» — «Нет, только отварной!» Овощи тоже оказались проблемой не менее сложной, чем расщепление атомного ядра. Звезды в тот день явно были не на нашей стороне. Мы все же приступили к закускам, решив пустить остальное течение обеда на волю волн. Как только проблема заказа была с большим или меньшим успехом разрешена, Уэйтс заметно успокоился, даже слегка расслабился.

Теперь внимание его сосредоточилось на моем магнитофоне как на абсолютно ненужной к нашему обеду приправе. Я же по-прежнему не мог оторвать глаз от его рук и тонких, гибких, как змеи, пальцев. Такими пальцами хорошо душить… или играть на рояле. Еще через пару лет подобные пальцы можно было увидеть по всему миру на рекламных афишах фильма «Инопланетянин».

Обед тем временем плыл своим чередом, вместе с ним стала разворачиваться и беседа. Говорили об Анне Форд[25], чья невероятная красота затмевала новости, которые она читала. Уэйтс кивнул, проблема ему была знакома: «Люди предпочитают слышать дурные новости из прекрасных уст». (Несколько лет спустя он был очарован информацией, что на территории бывшего СССР красавицы-телеведущие во время чтения новостей обнажают грудь.)

До обеда Уэйтс выглядел сгорбленным и напряженным. Теперь он, наконец, расслабился и как-то даже выпрямился. Говорить он тоже стал свободнее, не без гордости рассказывая о недавнем альбоме «Heartattack&Vine». Не меньшее воодушевление вызывала у него и работа с Фрэнсисом Фордом Копполой над фильмом «От всего сердца». У всех в памяти еще был свеж «Крестный отец-2»; «Апокалипсис сегодня» и вовсе только вышел, репутация Копполы была в зените, а я говорил с человеком, написавшим музыку к новому фильму режиссера.

Особенно Уэйтс восторгался способностью Копполы привнести в процесс создания фильма детскую непосредственность. Ему также нравилось, что Коппола способен прямо с заседания крупнейших студийных боссов отправиться на съемочную площадку. Его поражали неистребимый энтузиазм режиссера, то доверие, которое он оказывал Уэйтсу, который тогда был еще фигурой малоизвестной, без устоявшейся репутации.

Все шло как по маслу до тех пор, пока не вмешался неизбежный пресс-агент: «Том с удовольствием с вами пообщался, но время поджимает. Ему нужно возвращаться в отель, у него

сегодня еще несколько интервью, график такой напряженный, необходимо немного расслабиться». По меньшей мере, меня избавили от объяснения, которое пришлось выслушать одному моему коллеге: Майк Лав из Beach Boys, у которого тот брал интервью, должен, как объяснили журналисту, вернуться в отель, чтобы заняться медитацией!

Я пробурчал в ответ что-то недовольное: у нас едва было время познакомиться, мы только-только начали по-настоящему говорить. И тут Бут, мой верный фотограф, подал прекрасную идею: почему бы нам не подвезти Тома в отель? Это даст нам возможность немного продлить беседу, а Том сможет познакомиться с историческими местами Лондона.

Через мгновение Уэйтс уже усаживался на переднее сиденье моего «фиата-страды». Бут скрючился сзади, получив строгие инструкции по управлению кассетником. Чтобы выудить из Уэйтса как можно больше, маршрут от дока Сент-Кэтрин до отеля где-то в Южном Кенсингтоне был выбран неторопливый…

Поездка напоминала панорамный городской пейзаж, который нередко встречается в голливудских фильмах: когда герои по дороге из Хитроу в западный Лондон проезжают мимо Букингемского дворца, лондонского Тауэра и даже Белых скал Дувра. Путь наш был извилист, но я знал, что навечно удержать Уэйтса у себя в машине не смогу. Хоть в делах юридических осведомлен я не очень, тем не менее значение слова «киднэппинг» знаю прекрасно.

Из машины Уэйтс вышел если не потрясенным, то очевидно тронутым. Он сердечно поблагодарил нас за экскурсию, поправил шляпу на макушке и пошел к лифту. Меня же ждали дом, ужин, паб. Все воскресенье я расшифровывал интервью и писал статью. В понедельник потащил машинописные листки в редакцию.

На следующей неделе у нас в «Melody Maker» случился кризис — первое за шесть лет британское турне Брюса Спрингстина было внезапно отменено, и меня срочно командировали домой отыскать что-нибудь — хоть что-нибудь! — о Боссе[26], дабы заполнить гектары газетной площади, зарезервированные под интервью и отчеты о концертах.

Материал об Уэйтсе появился в «Melody Maker» 14 марта 1981 года: «Сердце субботнего утра. Ангел одиночества: Патрик Хамфриз; Бродяга Дхармы: Эдриан Бут»[27]. Интересно взглянуть, чем еще в ту неделю были заполнены страницы «Melody Maker»: Уэйтс занимал всю обложку, рядом с ним был Джулс Холланд со своей новой группой The Millionaires, тут же Judas Priest Джон Лайдон и Queen в Бразилии.

Что бы ни говорили о 80-х как о последнем великом

десятилетии рок-н-ролла, даже беглый взгляд на этот номер «Melody Maker» разоблачает всю тщетность подобных претензий. Мир еще не оправился от шока после бессмысленного убийства Джона Леннона тремя месяцами ранее: на первом месте в британских чарте была ленноновская «Jealous Guy» в версии Roxy Music, его собственная «Woman» возглавляла американский топ синглов, а его последний альбом «Double Fantasy» был на пятом месте по обеим сторонам Атлантики.

Главной новостью в американском роке был… Кристофер Кросс, только что получивший «Грэмми» за «Sailing». В Британии плодами своей мимолетной славы наслаждались «новые романтики» Visage и Classix Nouveaux.

Кроме этого — реклама нового LP The Who «Face Dances» (не забудьте, эра компактов еще не настала). Фирма «Island» рекламировала свою новую революционную концепцию 1 + 1: на одной стороне кассеты полный альбом, вторая — чистая (не забудьте, «нарезать» диск на компе еще было невозможно). Извечно нерешительный Линден Баррен[28] отобрал свои девять (!) синглов недели: Heaven 17, The Passage, Altered Images, Simple Minds…

В ту неделю «Maker» опубликовала и рекламу четырех британских концертов Уэйтса — два в лондонском «Apollo Victoria Theatre» (билеты 3,4 и 5 фунтов), один в эдинбургском «Playhouse» и один в манчестерском «Apollo». Добавлен был и третий лондонский концерт — как было сказано в газете, «в связи с высоким спросом у публики».

Уэйтс был на подъеме. Знатоки его уже ценили; и совсем не за горами было время, когда песни его стал исполнять Брюс Спрингстин. И все же представить себе, что наступит день, когда этот скромный турист, сидящий напротив меня в ресторане, окажется на одной съемочной площадке с Джеком Николсоном и Мерил Стрип, было еще совершенно невозможно. Том Уэйтс, однако, приготовился к долгому пути, и, чем больше росла его слава, тем более замысловатыми и причудливыми становились его истории. С ростом популярности росла и фантазия, все более красочным становился обман, все дальше и дальше пряталась правда.

Тогда, в том ресторане, в тот конкретный день, мне показалось, что я приблизился к истине. Но было это давно: в Белом доме еще сидел Рональд Рейган, принцесса Диана еще не вышла замуж, а Том Уэйтс только начинал учиться искусству обмана. Пусть, однако, он сам расскажет свою историю…

Глава 2

«Я родился на заднем сиденье такси на парковке больницы. Счетчик такси все еще тикал. Я вышел, небритый, и сразу заорал: «Таймс-сквер и побыстрее!»»

Ну хорошо, допустим… На самом деле Томас Алан Уэйтс появился на свет 7 декабря 1949 года — единственный ребенок в семье мистера и миссис Уэйтс, жителей городка Помона, штат Калифорния. С присущим ему чувством времени, Уэйтс родился день в день через восемь лет после «дня нашего позора» — 7 декабря 1941 года, когда японские самолеты, прорезав небо Перл-Харбора, утопили американский Тихоокеанский флот и втянули упирающуюся Америку во Вторую мировую войну.

«Практически каждый живший в ту пору американец может вспомнить, как он впервые услыхал эту новость, — писал годы спустя Уолтер Лорд[29]. — Каждый тщательно хранил этот день у себя в памяти как вечный сувенир, будто зная, как происходящее на Гавайях изменит его жизнь».

7 декабря 1941 года социологи отмечают как день начала распада американской семьи; медики говорят о начале медицинской революции — новые лекарства для излечения ран, новые методы хирургии; от 7 декабря 1941 года можно начинать отсчет поколений хиппи и битников.

У рожденного под знаком Стрельца молодого Томаса Алана Уэйтса тот же день рождения, что и у еще одного автора-исполнителя песен Гарри Чапина, а также нескольких актеров: Элая Уоллака, Эллен Берстин и Херда Хэтфилда — лучшего Дориана Грэя в истории кино. Как раз когда Уэйтс появлялся на свет, его покидал Хадди Ледбеттер, более известный как великий Ледбелли.

«Он умер накануне дня моего рождения, — вспоминал впоследствии Уэйтс. — И мне хочется думать, что мы столкнулись с ним в прихожей, и он сбил меня с ног».

Ледбелли родился в семье бывших рабов в 1889 году. Его дед и бабка были убиты ку-клукс-кланом. Из шестидесяти прожитых им лет тринадцать он провел в тюрьме. Именно отбывая срок в Техасе, он обратил на себя внимание легендарных собирателей американского песенного фольклора Алана и Джона Ломаксов. Для Тома Уэйтса Ледбелли «был рекой… деревом. Его 12-струнная гитара звенела, как рояль в подвале церкви. Розеттский камень[30], из которого пошло все остальное… Его прекрасно слушать, когда едешь по Техасу; в нем есть все, что нужно для жизни, настоящая сила природы».

В 1999 году, накануне своего 50-летия, Уэйтс спел Ледбелли еще одну хвалебную оду: «Я не устаю восхищаться Ледбелли, это настоящий фонтан музыки. Мозес Эш[31], когда начал работать с Хадди, говорил ему, что хочет записать все — детские песенки, которые тот помнил, все что угодно. Это было как концептуальные альбомы, как фотоальбомы с детскими снимками. Я обожаю следить за тем, как разворачиваются эти песни… То, что он сделал для Алана Ломакса… это как история страны того времени».

Уэйтс не одинок в своем восхищении. Песни Ледбелли записывали Лонни Донеган, Пол Маккартни, Вэн Моррисон, Нил Янг, Дженис Джоплин, Роберт Плант, Рай Кудер, Nirvana. Странно, однако, что версии Уэйтса миру пришлось дожидаться вплоть до 2006 года, когда, наконец, в свой тройной альбом «Orphans» певец не включил «Ain't Goin Down to the Well» и гимноподобную «Goodnight Irene».

В отличие от других героев рок-н-ролла — Роберта Циммермана (Дилан), Дэвида Джоунса (Боуи), Томаса Миллера (Верлен), — Уэйтсу, когда он вступил на профессиональную стезю, не потребовалось подбирать более хипповую фамилию. Хоть сколько-нибудь известных однофамильцев у него немного: популярный в 60-е госпел-певец «Большой Джим» Уэйтс и игравший одно время с Эллой Фитцджеральд джазовый барабанщик Фредди Уэйтс.

Фамилия Уэйтс британского происхождения и для нашего героя вполне подходящая: словом «waits» — «христославы» — обозначались группы певцов и музыкантов. Предполагается, что в средние века так называли стражников, которые своими песнопениями отмечали время. В 1820 году в «Книге эскизов» Вашингтон Ирвинг писал: «Едва я лег, как под окном зазвучала странная музыка. Прислушавшись, я понял, что играют христославы из соседней деревни».

1945 год вместе с окончанием войны принес с собой бэби-бум. Солдаты, победившие Гитлера и японцев, вернулись домой в разрастающиеся американские пригороды и возжелали стабильности и уюта. Они были еще молоды, но за плечами у них уже имелся опыт путешествий и опасности. Теперь им нужны были стабильная работа, любящая жена и здоровая семья.

Том остался единственным сыном в семье Уэйтсов, хотя есть у него и две сестры. И мать, и отец были преподавателями, так что неудивительно, что письменному слову в семье отдавали предпочтение перед телевизором и радио. «Я читал много, так как не хотел оставаться дураком», — задиристо признавался впоследствии Уэйтс.

Отец преподавал испанский язык в средней школе Бельмонт в Помоне, но вскоре после рождения Тома семья переехала. Большую часть 50-х они провели в странствиях по Южной Калифорнии, по городам вроде Сан-Диего, Лаверна, Помона, Силвер-Лейк, Норт-Голливуд. Места это были по большей части рабочие, с маленькими, огороженными белой изгородью домиками. В таких городах жили герои «Гроздьев гнева» Стейнбека; здесь пускали свои корни в XIX веке немецкие иммигранты. И хотя позже Уэйтс любил демонстрировать свою склонность к латиноамериканской культуре, вырос он в основном в белых пригородах, где почти не было ни черных, ни латинос.

Одно время семья жила в городке Уиттьер, известном в первую очередь как родина Ричарда Никсона. Когда Никсон поселился в Белом доме, Уиттьер стал планировать строительство музея Ричарда Никсона. Шесть лет спустя, когда после Уотергейта Никсон был с позором из Белого дома изгнан, предназначавшийся для музея участок земли превратили в парк.

Бесконечные странствия семьи Уэйтсов пробудили у Тома любовь к путешествиям и, что еще более важно, дали ему возможность понять, почувствовать и полюбить Америку и ее богатую культуру, в которую он потом с таким удовольствием окунулся. С раннего детства он был под впечатлением огромных размеров и многообразия страны. Чувство это было одним из самых первых его воспоминаний: «Я вставал посреди ночи, выходил на крыльцо и ждал, пока пройдет поезд…» Как точно подметил Пол Саймон: «Кому же не нравится шум проходящего вдали поезда?»

«Везде, где я рос, — продолжает Уэйтс, — были поезда. Рядом с домом моей бабушки стояла апельсиновая роща, и я помню, как сквозь сон слышал проходящие мимо поезда Южно-Тихоокеанской железной дороги. Это было в Лаверне, в Калифорнии. Отец переехал туда из Техаса и работал на апельсиновой плантации. На обочине железнодорожных путей росли дикие тыквы, а на рельсы мы подкладывали монетки».

Но лучше всего в детстве Уэйтсу было, по его словам, в Помоне. «Там были лошади и поезд, который проходил прямо рядом с нашим садом, — рассказывал он журналисту «New Musical Express» Джеку Баррону. — В саду развешивали белье, у железной дороги рос виноград, еще там был ручей… Обыновенная Америка…»

Небольшой городок в 40 милях на восток от Голливуда, на окраине лесного заповедника, Помона была так далеко от урбанизма Лос-Анджелеса, что в ней имелось даже собственное родео. Как и Эль-Монте, Клермонт и Кукаманга, Помона являлась

частью бесконечной сети пригородных городков, получившей название Внутренняя империя[32]. Здесь также росли Рай Кудер и ставший Уэйтсу впоследствии ненавистным Фрэнк Заппа. При всей стабильности и надежности этой среды, она была совершенно безлика: бесконечная череда фаст-фудов, гаражей, баров, мотелей и бензозаправок. Место, от которого можно оттолкнуться и из которого хочется бежать.

В детстве у Уэйтса была мечта: «Тогда я хотел быть стариком. Я напяливал на себя шляпу своего деда, таскал за собой его трость и говорил басом. Мне до смерти хотелось быть стариком».

В семье Уэйтсов перемешались несколько европейских кровей. По материнской линии там присутствовали норвежцы, хотя девичья фамилия его матери Альмы была Макмарри и родилась она в штате Орегон. Предки отца были шотландцами и ирландцами. Отец родился в городе Салфер-Спрингс в Техасе, и при рождении ему дали имя Джесс Фрэнк Уэйтс, в честь известных разбойников XIX века братьев Джесси и Фрэнка Джеймсов.

Первая песня, которую Уэйтс помнит из своего детства, — традиционная дублинская городская баллада «Molly Malone». Пел ее Тому отец, и именно отсюда берет начало его интерес к Ирландии и всему ирландскому. Не менее глубоко в его генах коренится и любовь ко всем тем небольшим городкам, что покрыты «темным дурманом американской ночи…». В детстве, вспоминает Уэйтс, ему нравились песни, которые он слышал по радио: «El Paso» Марти Роббинса, «Detroit City» Бобби Бэра и «Abilene» Джорджа Хэмилтона IV. («Больше всего мне нравилась фраза: «Женщины Абилина парня не обидят»».)

Отец Тома играл на гитаре, а мать, как он помнит, пела в ансамбле — «нечто вроде сестер Эндрюз». Посещение церкви было обязательным ритуалом в консервативной Америке 50-х. «Мое самое первое ощущение от музыки, — рассказывал Уэйтс в интервью журналу «The Wire», — это как я сижу в церкви и мечтаю сбежать в пышечную».

Был также и «дядя, который играл на церковном органе. Его все время хотели выгнать, потому что от воскресенья к воскресенью он играл все хуже и хуже. Дошло до того, что гимн «Вперед, солдаты-христиане» звучал как «Весна священная», и им пришлось от него избавиться».

О своем подростковом периоде Уэйтс говорит нечасто, но однажды он признался, что песня «Pony» из альбома «Mule Variations» навеяна реальными событиями. «Тетка Эвелин была моей любимой тетей. У них с дядей Чалмером было десять детей, в саду у них росли сливы и персики. Жили они в Гридли, и

нередко, когда я был вдали от дома, я вспоминал кухню тети Эвелин.

В нашей семье, — вспоминает Уэйтс, — было полно учителей и проповедников. Неудивительно поэтому, что отец был слегка расстроен, когда узнал, что я не собираюсь быть ни тем, ни другим». А в интервью Роберту Саббагу Уэйтс признался, что «все психи и алкоголики в нашей семье — по отцовской линии. Со стороны матери все были священниками».

Мальчишкой Томас Алан доставлял своим родителям немало хлопот. Дело было не только в волосах, которые упорно отказывались лежать ровно, дело было в звуках, которые, как мальчик утверждал, звучат у него в голове… Позднее Уэйтс признавался, что слышит звуки так же, как Ван Гог видел краски. «От этого становилось не по себе, — признавался он полвека спустя в интервью Шону О'Хагану. — Я читал, что и другие люди, особенно связанные с искусством, тоже переживают нечто подобное — моменты, когда мир вокруг них принимает вдруг искаженные формы».

Уэйтс любил одиночество и прятался в собственном воображении и любви к выдуманным историям — он клянется, что однажды, еще ребенком, купаясь в море во время летнего отдыха в Мексике, увидел корабль-призрак. Настолько близко, что до него можно было дотянуться рукой. Корабль с бесплотной командой проплыл мимо него и исчез в тумане. «На мачте были повешены пираты, череп и кости, все как полагается…» Родители, впрочем, ему не поверили («Пиратский корабль? Ну-ну…»). С не меньшей убежденностью Том рассказывал и о своих контактах с инопланетянами через коротковолновый радиоприемник, который самостоятельно сконструировал у себя в комнате.

В интервью Уэйтс бесконечно изобретателен в рассказах о своем прошлом и своем воспитании. В последнее время, однако, по мере роста славы, он все более старательно — и успешно — стремится замести следы. Но когда я с ним познакомился в 1981 году, он еще не чувствовал необходимости приукрашивать свои детство и юность: «Я вырос в типичной атмосфере среднего класса и отчаянно мечтал сбежать оттуда», — откровенно признавался он.

Типичный продукт бэби-бума, Уэйтс родился в мире, который достиг определенного спокойствия и процветания. Одержав победу над Германией и Японией, Америка вступила в период между войнами. Корея еще не разделилась, Вьетнам и Ирак были далекими точками на географической карте. Из домашних радиоприемников, похожих на буфеты из красного дерева, раздавались милые сентиментальные мелодии: «Buttons&Bows»,

«Tennessee Waltz», «Goodnight Sweetheart» и «Now Is the Hour». Такие были денечки… скучные и унылые, милые и безопасные… жизнь до рок-н-ролла…

Внешне время это казалось консервативной эпохой конформизма и уютных семейных ценностей. В 1948 году, за год до рождения Уэйтса, Америку взбудоражило исследование доктора Альфреда Кинси. Проведенные ученым социологические опросы показали, что половина мужей-американцев признались в измене своим женам. Еще больший переполох наделала новость о том, что каждый шестой деревенский мальчишка занимался сексом с домашними животными.

В том же 1948 году были опубликованы военные мемуары Нормана Мейлера «Нагие и мертвые». Нравы были еще не свободными, и Мейлеру приходилось приукрашивать солдатский язык и прибегать к эвфемизмам типа to fug, fugger, motherfugger и пр. «Ага, вы тот самый молодой человек, который не знает, как пишется слово fuck?» — ехидно заметила Таллула Бэнкхед[33], когда ей представили Мейлера.

У кинотеатров в день выхода нового фильма еще выстраивались очереди. В 1946-м, первом послевоенном году, посещаемость кинотеатров побила все довоенные рекорды. Три года спустя, в год рождения Уэйтса, чемпионами проката были «Бледнолицый» с Бобом Хоупом в главной роли и «Парочка Баркли с Бродвея» с воссоединившимися Фредом Астером и Джинджер Роджерс. Джона Уэйна после одного за другим успехов в «Красной реке» и «Она носила желтую ленту» начали серьезно воспринимать как актера, а Джин Келли и Фрэнк Синатра помогли высвободить жанр мюзикла из студийных оков в захватывающем «Увольнении в город» Стэнли Доуэна.

И хотя Голливуд все еще купался в красочных фантазиях, послевоенные годы принесли с собой и новый реализм: такие важные ленты, как «Вся королевская рать», «Джентльменское соглашение», «Лучшие годы нашей жизни», «Пинки», «Белая горячка» и «Третий человек», вышли в прокат в 1949 году.

Но кинематографу, чтобы выжить под напором маленького, черно-белого, но неуклонно наступающего телеэкрана, нужен был прилив свежей, дерзкой, широкоэкранной гиперболы таких фильмов, как «Самсон и Далила» Сесила де Милля. В 1949 году в Америке был едва ли миллион телевизоров, но посещаемость кинотеатров все равно упала — с 90 до 66 миллионов в неделю.

По контрасту с эскапистским оптимизмом Голливуда, Нью-Йорк предложил свою версию «американской мечты» в драме Артура Миллера «Смерть коммивояжера», премьера которой прошла на Бродвее в том же 1949 году. Описывая Вилли Ломана

и его жизнь, Миллер пропел реквием «американской мечте». Вдруг стало пугающе ясно, что уютная семейная жизнь за белым палисадником больше не дает казавшихся прежним поколениям вечными надежности и стабильности. Как и Вилли, многие из них осознали, что плывут по жизни в одиночестве, «опираясь лишь на улыбку и до блеска начищенные ботинки. А если посмеешь не улыбнуться в ответ — земля разверзнется».

Отчаяние и разочарование Вилли Ломана посеяли зерно, из которого взросли оказавшие мощное влияние на молодого Уэйтса битники. Одновременно с иконоборческой пьесой Миллера в год рождения Уэйтса была опубликована и мрачная оруэлловская антиутопия «1984». Наряду с образом Большого Брата, роман Оруэлла содержал и страшный, тоталитарный прогноз: «Хотите знать, какое будущее нас ждет, — представьте себе сапог на человеческом лице. И навсегда!»

Параллельно с ужасающей тенью атомного гриба и ядерного армагеддона, нависла и двуглавая угроза сталинской России и маоистского Китая. Союзники в годы войны, коммунисты за несколько лет превратились во врагов. Уже в марте 1946 года Черчилль предостерег об угрозе опускающегося на Европу «железного занавеса». Страх ширился. Три года спустя, по другую сторону Атлантики, американцы вовсю стали обсуждать НЛО — каждый месяц сообщалось о полусотне, а то и больше случаев появления их в американском небе. Как будто в здоровую и цельную, как яблочный пирог, американскую жизнь проник разъедающий ее червь.

И все же американские бэби-бумеры вроде Тома Уэйтса росли в стране изобилия, в эпоху, которая, по крайней мере, внешне, казалась невероятно стабильной. В Белом доме поселился великий генерал Второй мировой, и мир казался спасенным для демократии. Это было уютное и спокойное время, которое историки позднее окрестили «эйзенхауровской сиестой», — период, обрамленный с одной стороны окончанием в 1953 году Корейской войны, и с другой — запуском советского спутника в 1957-м.

Родители Уэйтса расстались в 1959 году, когда он еще учился в школе. «Родители разошлись, когда мне было десять лет, — рассказывал мне Уэйтс. — Отец женился раза три, а мать, в конце концов, вышла замуж за частного детектива». На будущее, однако, стоит помнить, что отец Уэйтса известен нам всем как Фрэнк, и именно этим именем певец окрестил центрального героя своей главной альбомной трилогии 80-х.

«Он был крутой мужик, — рассказывал о своем отце Уэйтс. — Спал в апельсиновой роще… бунтарь, воспитавший бунтаря».

Позднее, много позднее Уэйтс записал на альбоме «Real Gone» песню «Sins of the Father» («Грехи отца»). На вопрос о том, его ли собственный отец — герой песни, Том ответил в библейском тоне: «Мой отец. Твой отец. Грехи отца нисходят на сына. Все об этом знают».

После развода родителей Том с матерью и сестрами переехали в Нэшнл-Сити, пригород Сан-Диего, главной достопримечательностью которого была огромная военно-морская база, через которую проходили тысячи военных моряков. Сам Сан-Диего — процветающий промышленный город, известный в некоторых кругах как центр рыбной промышленности. Также здесь размещался завод авиадвигателей компании «Lockheed», крупнейшего военного поставщика правительства. На заводе работала большая часть горожан.

Расположенный прямо на мексиканской границе, город был связан с Тихуаной 16-мильной дорогой. Дом Уэйтсов находился недалеко от Рио-Гранде, которую веком ранее, в 1846 году, американские войска пересекли, когда вторглись в Мексику для подавления вспыхнувшего там восстания. Солдаты бесконечно пели народную песню «Green Grow the Rushes 0». Пели так много и так часто, что мексиканцы, не знавшие английского, уловили только первые слова, которыми и окрестили захватчиков — гринго.

Уэйтс с любовью вспоминал свои детские поездки в Мексику с отцом: «Это было место полной расслабленности и беззакония, как двухсотлетней давности город из вестерна: покрытые грязью улицы, церковный перезвон, козы, пыль, аляповатые кричащие вывески. Страна чудес, полностью изменившая меня». Ярко врезался в его детскую память и один поход в кино: «В кинотеатре «Глоуб», когда мне было одиннадцать, я попал на сеанс с очень необычной программой: «Ростовщик»[34] и мультфильм «Сто и один далматинец». Тогда я не врубился, но теперь мне кажется, что человек, составлявший программу, был либо не в своем уме, либо обладал каким-то извращенным чувством юмора».

В 50-е годы Америка переживала период тектонических изменений. Проведенный в 1950 году опрос выявил разношерстный, но по большей части консервативный набор кумиров молодых американцев: Франклин Рузвельт, генерал Макартур, Джо Димаджио[35] и Рой Роджерс[36]. К 1956 году это единство стало рушиться. Та же возрастная группа (которую теперь стали называть «тинейджеры») уже следовала иному ритму, захваченная рок-н-ролльным бунтарством Элвиса Пресли…

В 1950 году Балтимор стал первым городом на планете, жители которого больше смотрели телевизор, чем слушали радио… Вскоре они смогли в прямом эфире наблюдать организованную сенатором Маккарти злобную «охоту на ведьм»: чем больше удастся выявить и изобличить коммунистов, тем лучше. Раскол в стране становился все глубже и глубже. Наступила эпоха лозунга «лучше мертвый, чем красный» и хула-хупа; гражданских прав и шапки Дэви Крокетта[37]. В то же время это был странный и далекий от нас мир: джаз вошел в моду, а фолк еще нет; Майлс и Диззи, Пташка и Чет были «кул», а «How Much Is That Doggie in the Window», «Hernando's Hideaway» и «The Yellow Rose of Texas»[38] — нет. В 1956 году диск «Calypso» Гарри Белафонте стал первой долгоиграющей пластинкой, разошедшейся тиражом свыше миллиона экземпляров. Джаз все еще был модной альтернативой мейнстриму, а фолк-возрождение дожидалось за кулисами своего часа.

Том Уэйтс — один из тех, кого необоримо тянет к этому времени. Однажды он сделал свое ставшее знаменитым признание: «Я проспал все шестидесятые и, поверьте, ничего не пропустил». Но, как и многие в его поколении, он очарован десятилетием, в которое рос сам. «Пятидесятые, — с милой улыбкой говорил он мне, — дали нам Джо Маккарти, Корейскую войну и… Чака Берри!» Однако лишь в 1956 году, когда Элвис Пресли ворвался в сознание американцев, рок-н-ролл перестал быть просто негритянским сленговым выражением, обозначавшим половой акт. До тех пор главными звездами были Джули Лондон, Тони Беннетт и Марио Ланца. Элвисовские «Heartbreak Hotel» и «Jailhouse Rock» прорвали плотину и на нас хлынули Чак Берри, Фэтс Домино, Эдди Кохран, Джин Винсент, Джерри Ли Льюис, Карл Перкинс… Золотой век рок-н-ролла.

После развода родителей Уэйтс много путешествовал. Много часов он провел в дороге, переезжая от отца к матери и обратно. Он до сих пор тепло вспоминает поездки на машине с отцом под звучащую из автомобильного радио мексиканскую музыку. Пока, отсчитывая мили, они мчались по фривеям, Уэйтс обрел вкус к жизни на колесах. «Первый автомобиль у меня появился, когда мне было четырнадцать. Это американская традиция. Получение прав — нечто вроде бар-мицвы. Иметь машину здорово, но зимой нужен обогреватель, особенно когда дни стоят холоднее, чем американо-еврейская принцесса в медовый месяц».

В один из своих первых приездов в Лондон Уэйтс с любовью пересказал свою автомобильную родословную журналисту Питеру О'Брайену. Перелистывая длинный свиток моделей, водить которые ему приходилось, над каждой из них он стенал, будто

просматривал в старой записной книжке имена своих бывших подруг: «меркури» 56-го года, «бьюик-роудмастер» 55-го, «бьюик-спешиал» 55-го, «бьюик-сенчури» 55-го, «бьюик-супер» 58-го, черный четырехдверный седан «кадиллак» 54-го, «тандерберд» 65-го, «плимут» 49-го, «комет» 62-го…

Уже в 2006-м подобное перечисление появилось на его тройном альбоме «Orphans». В песне «The Pontiac» Уэйтс с любовью вспоминает свою автомобильную флотилию, которая включала «фарлейн», «торнадо», «форд», несколько «бьюиков», «тандерберд» и главный из всех — «понтиак».

Стремящийся к бегству и вооруженный лишь теплыми воспоминаниями о поездках с отцом и смутными подростковыми представлениями о Джеке Керуаке, Том Уэйтс отправился в дорогу. В конце концов, это все та же Америка. И пусть фронтир заасфальтирован, а Долина монументов[39] превращена в автопарковку, где-то там, за горизонтом или за ближайшим поворотом, лежит страна бесконечных и интригующих возможностей.

Для Уэйтса дорога означала свободу. Накручивая мили, он слушал Хэнка Уильямса, Рэя Чарльза, Хаулин Вульфа, Чарли Рича, Джеймса Брауна, Ледбелли, Фрэнка Синатру и Литтл Ричарда. Для Тома Уэйтса мотаун, ритм-энд-блюз, соул, кантри, джаз, свинг, госпел, блюз значили намного больше, чем новые только появившиеся звуки Lothar & The Hand People и Strawberry Alarm Clock[40].

«Нет ничего лучше, чем рано утром на какой-нибудь поздней модели «форда» выехать из Калифорнии и направиться в Нью-Йорк. Невероятно ощущать, насколько велика страна: можно направить автомобиль в нужную сторону и семь дней к рулю не прикасаться. Как будто летишь».

Миля за милей, Уэйтс знакомился с самой разной жизнью: мир за пределом этой дороги, за пределами школы, и далеко-далеко от ухоженного палисадника за белой оградой.

Один из образов дороги остался с Уэйтсом и в его взрослой жизни: ««Burma Shave» — американская компания, выпускающая крем для бритья, — объяснял он как-то Брайану Кейсу. — Они размещают рекламу вдоль дорог, и текст разбивают на кусочки, каждый из которых написан на отдельном придорожном щите. Нужно проехать черт знает сколько, прежде чем прочтешь всю надпись. «Пожалуйста, не…» (пять миль) «высовывайте руку из машины…» (еще пять миль) «она может отправиться домой…» (еще пять миль) «в чужой машине — «Burma Shave»!» Мальчишкой я думал, что это название города и спрашивал отца: «Когда мы, наконец приедем в Барма-Шейв?»».

Как бы то ни было, но реклама своей цели достигла — фирма запомнилась. Двадцать лет спустя Уэйтс использовал название этого самого крема для бритья в одной из песен своего альбома «Foreign Affairs». Но выяснилось, что не ему первому этот крем настолько запал в душу, чтобы оказаться в песне. В 1962 году Роджер Миллер, автор бессмертных «England Swings» и «King of the Road», сочинил песню «Burma Shave», которую чуть позже записали Everly Brothers.

Хотя и отец, и мать парня были учителями, — а возможно, именно поэтому, — в школе Уэйтс не блистал. Его скромным академическим успехам не способствовали и частые переезды. Один из самых долгих периодов обучения пришелся на начальную школу имени Роберта Ли в южном Лос-Анджелесе, где мальчишка Том впервые взял в руки трубу — единственный инструмент, которому он хоть сколько-нибудь учился. С трубой связано и одно из воспоминаний школьной жизни: «В школе я играл на горне, когда утром флаг поднимали, а вечером опускали. Так происходит каждый день по всем школам Америки. Я до сих пор помню запах футляра того горна: тухлые яйца и грязная майка».

У него были хорошие оценки по испанскому и по английскому. В остальном Уэйтс, как и любой другой тинейджер, мыслями витал далеко от учебы. Пусть он и не поддался очарованию Beatles, захвативших в начале 1964-го Америку, но ему было пятнадцать, и он болезненно осознавал: где-то там есть что-то, частью чего он хотел стать.

Глава 3

Просветление для Тома Уэйтса наступило где-то в Калифорнии, примерно в 1962 году. 60-е были рваным временем: те, кто почти ничего не помнит, часто идеализируют их в рассказах для тех, кто тогда не жил. Однако что-то в то время действительно сдвинулось. Для многих это были волнующие, живые годы, которые перевернули жизнь просто из-за масштаба перемен. И многие из этих перемен были связаны именно с музыкой.

Конечно, Том Уэйтс — далеко не единственный тинейджер, жизнь которого перевернула та или иная музыка. Но в его случае поворотным стал концерт Джеймса Брауна и его Famous Flames: «Ощущение было такое, будто принял дозу или съел таблетку. Несколько недель после этого я не мог прийти в себя. В таком возрасте музыка играет огромную роль. Эмоционально ты еще хрупок, и музыка кажется будто созданной для тебя, она говорит с тобой напрямую. Создается ощущение, что с амвона безостановочно вещает безумец-проповедник. Это можно сказать и про Боба Дилана, которого я примерно в то же время услышал на концерте в университетском спортзале. С этого все и началось».

Эти моменты оставили свой след в сознании подростка, и даже много лет спустя Уэйтс все еще считал Дилана «планетой, которую исследовать и исследовать» (Боб, в свою очередь, упомянул Тома в числе своих «тайных героев»). Как и Боб, юный Том тоже отправился в музыкальную одиссею. Он отыскивал старые легенды, типа Преподобного Гэри Дэвиса, Бродяги Джека Эллиотта и «Миссисипи» Джона Херта, пока те еще выступали. Еще один незабываемый момент — концерт Лайтнинг Хопкинса в местном клубе «Candy Company»: «Будто птицы прилетели, сели на провод и улетели опять. Просто и очень трогательно».

Еще один герой Уэйтса того времени известен меньше. «Я слушал довольно много пластинок парня по имени Лу Шорт, — рассказывал Том Майку Флад-Пейджу в 1976 году. — В 40-е годы он записал много альбомов, но никто толком не знал, кто он такой. Свои записи он оплачивал сам. Но в его крохотном городке Бакстер он был известен каждому, этакий городской ипохондрик. То есть, стоит подуть легкому ветерку, как он уже чихает… В конце концов ипохондрик помирает, и на могиле его выбита надпись: «Лу Шорт умер», а снизу приписка: «Я же вам говорил, что я болен!»»

Уэйтс начал играть в своей первой группе в возрасте 15 лет,

вскоре после того концерта Джеймса Брауна. Школьная группа называлась The System и играла популярные инструментальные пьесы в стиле серф-рок Линка Рея, Surfaris и Ventures. Уэйтс, даром что урожденный калифорниец, интереса к этому не испытывал. «О серфинге я не знаю ровно ничего — где у этой доски верх, где низ и как на ней ездят», — признался он в интервью Питеру О'Брайану.

К счастью для Уэйтса, который играл на ритм-гитаре и пел, The System были не только серф-бэндом. Они играли хиты мотауна и ритм-энд-блюза, песни Temptations, Смоки Робинсона и главного героя Уэйтса — Джеймса Брауна… Более того, коронным номером System в их короткой карьере было исполнение песни «дедушки соула» «Papa's Got a Brand New Bag».

Много лет спустя Уэйтс все еще помнил, какой эффект на него производил Джеймс Браун в расцвете сил: «Как палец в розетку сунул. Он выделывал что-то невероятное с плащом. Он исполнял «Please, Please, Please». Фантастическое зрелище! Было в этом что-то от ритуалов католической церкви. Будто присутствуешь на рождественской мессе в соборе Святого Патрика — ощущение остается на всю жизнь. Все хотели к нему подойти, причаститься, оказаться поближе к сцене, хотели быть помазаны его потом».

Музыка играла ключевую роль в формировании молодого Тома. Он брал уроки фортепиано, а на гитаре научился играть самостоятельно. Хотя впоследствии он утверждал, что свой первый профессиональный концерт сыграл еще подростком, у себя в Помоне, на аккордеоне в ансамбле, исполнявшем польки. «Это было у нас дома, и в ансамбле были три женщины — моя мать и две сестры. Я рос без отца, и хотя они все время были рядом, я часто оставался в одиночестве». По всем признакам, друзей у Тома в детстве не было, и позднее он как-то с грустью признался, что образцом для подражания ему служил Пиноккио. «После ухода отца нам приходилось несладко, — говорил мне Уэйтс. — А я в семье был единственным мужчиной». Одинокое детство в окружении женщин сделало Тома стеснительным и замкнутым. Даже сегодня, при всей его браваде на сцене и виртуозных интервью. Том Уэйтс сохранил эту застенчивость и скромность.

В пресыщенной послевоенным комфортом Америке конца 50-х — начала 60-х годов музыка была самым быстрым и верным способом бегства из пригородной жизни. Как и Уэйтс, бесчисленное количество американских подростков, живя в тысячах миль друг от друга, находили помощь и поддержку в льющихся из радиоприемников звуках. Некоторые из них чуть

позже прославились на весь мир — Боб Дилан, Брюс Спрингстин, Том Петти, Лу Рид, Джеймс Тейлор, Пол Саймон; хотя гораздо больше было тех, кого знал лишь тесный круг друзей… Но тогда все они были наравне: прижавшись ухом к приемнику, как зачарованные, они впитывали в себя звуки, идущие с этих загадочных, известных лишь по романтическим инициалам станций, которые выливали на них в безымянную ночь роскошное празднество новой неведомой жизни…

«Каждый вечер я слушал диджея Волфмана Джека на станции «Mighty 1090». 50 тысяч ватт солнечной энергии, — вспоминал годы спустя Уэйтс. — Мой отец в войну был радиотехником. Когда он ушел от нас, мне передалась его страсть. От отца остались каталоги, и я сам конструировал детекторный приемник и устанавливал на крыше антенну».

Роберт Уэстон Смит, или Волфман Джек, окутывал себя ореолом тайны, который ему удалось сохранить даже после того, как он сыграл сам себя в снятом Джорджем Лукасом в 1973 году фильме «Американские граффити». Наряду с Аланом Фридом Волфман был, безусловно, самым влиятельным американским диджеем эпохи рок-н-ролла.

«Первая станция, которую я сумел поймать в своих двухдолларовых наушниках, была станция Волфмана. Я считал, что разыскал нечто, о чем никто не имеет понятия. Я думал, что он вещает откуда-то из Канзас-Сити или из Омахи, поэтому никто больше поймать эту станцию не может и не знает, что это за парень и что у него за пластинки. Как будто я подключился к какому-то бункеру, или что Волфман работает в будке на шоссе в тысячах миль отсюда, и работает специально для меня. На самом же деле он вещал из Сан-Исидро[41], у самой границы».

С тогдашней музыкальной модой подросток Том Уэйтс шагал не в ногу, и среди сверстников друзей у него было не много. Когда вся Америка пускала слюни вокруг Beatles и других групп «британского вторжения», пятнадцатилетний Уэйтс осмелился быть другим: вместо приобщения к битломании он внимательно вслушивался в старые, еще на 78 оборотов, пластинки из коллекции родителей и самым подробным образом изучал песни Дюка Эллингтона, Джонни Мерсера и Джерома Керна.

Огромное влияние на Уэйтса того времени оказала пластинка Телониуса Монка 1964 года «Solo Monk». Даже много лет спустя Уэйтс помнит это впечатление: «Монк говорил: «Неправильных нот не бывает, все дело в том, как они разрешаются». По звучанию это напоминало игру ребенка, который только учится играть. Мне это было очень близко, когда я сам начал играть на фортепиано, потому что Монк в процессе исполнения разлагал

музыку. Как бы демистицировал звук…»

В одном из ранних пресс-релизов Уэйтс назвал еще довольно пестрый набор влияний: Моуз Эллисон, Телониус Монк, Рэнди Ньюман, Джордж Гершвин, Ирвинг Берлин, Рэй Чарльз, Стивен Фостер, Фрэнк Синатра… Из более легкой музыки его привлекала беглость пальцев и музыкальное безумие Спайка Джоунса и его City Slickers. Спайк был очень популярен в 40-е годы; его исполнение было настолько забавным, что ни один человек с чувством юмора — от восьми до восьмидесяти — был не в состоянии противостоять потешному очарованию таких песен, как «All I Want For Christmas Is My Two Front Teeth» («Подари мне на Рождество два передних зуба») или «Never Hit Your Grandma with a Shovel, It Makes a Bad Impression on Her Mind» («Не бей бабушку лопатой, это вредно для ее мозгов»).

Сейчас Уэйтс признает, что он переворошил немало праха прошлых лет, хотя и не хочет выглядеть этаким музыкальным Плюшкиным: «Мне нравилась музыка 60-х — Beatles, Stones, многие другие, — говорил он в 2002 году Найджелу Уильямсону. — Но когда хочешь найти собственный оригинальный голос, что-то исключительно свое, искать приходится в самых разных местах и отовсюду брать понемногу».

Поклонник соул и ритм-энд-блюза, Уэйтс в середине 60-х чувствовал себя в своей стихии. Фирмы «Motown» и «Stax» были в зените; Уэйтс обожал «Son of a Preacher Man» в суперсексуальном исполнении Дасти Спрингфилд; Отис [Реддинг], Марта [Ривз], Марвин [Гей], Смоки [Робинсон], Арета [Франклин] глубоко проникли в сердца, умы и кошельки молодой Америки.

К моменту окончания им школы профессиональная карьера поп-музыканта только-только начинала обретать для парня вроде Тома Уэйтса черты реальности. Вслед за Диланом через музыку и тексты стали выражать себя и другие: Пол Саймон, Донован, Фил Оке, Том Пэкстон.

Чуть севернее по калифорнийскому побережью переживал один из своих периодических ренессансов Сан-Франциско. Предыдущий взлет пришелся на 50-е: город стал центром движения битников, которые группировались вокруг книжного магазина «Сити лайте» на Коламбус-авеню. Купаясь в атмосфере Сан-Франциско, который вместе с Новым Орлеаном казался самым неамериканским из американских городов, битники собирались в богемных кофейнях слушать джаз, курить траву и врубаться в поэзию. Одно из стихотворений, написанное владельцем «Сити лайте» Лоуренсом Ферлингетти, передает дух времени: «Приблизительное описание ужина по началу кампании импичмента президента Эйзенхауэра».

К началу 60-х в кофейнях Сан-Франциско стало появляться и новое поколение. Kingston Trio было обнаружено в клубе «Hungry I», где наряду с ними выступали такие комики-насмешники, как Том Лерер, Морт Саль и Ленни Брюс. И хотя сегодня к Kingston Trio мало кто относится с почтением, именно они своим хитом «Тот Dooley» положили начало волне фолк-возрождения.

В то время, когда Том Уэйтс заканчивал школу в Сан-Диего, Сан-Франциско вступил в очередной период расцвета. На сей раз эпицентром было пересечение улиц Хайт и Эшбери. Новое, постбитниковское поколение бунтарской богемы заполняло улицы города. Мощный и в 1966-м еще легальный галлюциногенный наркотик ЛСД принимался широко и со священным трепетом. Добро пожаловать в эру Водолея!

Именно ЛСД вдохновил Кена Кизи на создание компании Веселых Проказников (Merry Pranksters) — странствующего цирка неудачников и смутьянов, делом которых стало крушение барьеров и раздражение истеблишмента. Эта группка хиппи — квинтэссенция 60-х, но водитель их волшебного автобуса был связующим звеном с предыдущим поколением сан-францисских бунтарей — это был не кто иной, как Нил Кэссиди, прототип Дина Мориарти, увековеченного Керуаком в его библии 50-х, романе «На дороге». Кроме Кена Кизи и Проказников в Сан-Франциско жил и Тимоти Лири, самопомазанный первосвященник ЛСД. Если Керуак предлагал манящую смесь подпитанной алкоголем эйфории, Гекльберри Финна и дзена, то последователи Лири действовали по его наказу: «Tune In. Turn On. Drop Out» («Настройся. Въезжай. Вырубайся»).

Для Уэйтса, однако, наркотики никогда не были ключом к чему бы то ни было. Во всяком случае, не ЛСД и не марихуана, на волне которых тогда все отплывали в собственный калейдоскопический Диснейленд. Для Уэйтса наркотиком был алкоголь… «Я открыл для себя алкоголь в раннем возрасте, и именно он вел меня по жизни».

К 1966 году в Сан-Франциско появились группы, ставшие мотором всего движения хиппи: The Charlatans, The Chocolate Watchband, The Mystery Trend, Country Joe & The Fish, Quicksilver Messenger Service, Big Brother & The Holding Company, Jefferson Airplane и самая известная из них всех The Grateful Dead. Уэйтс, однако, чувствовал мало общего с их кислотными длиннющими импровизационными джемами; что же до блюза, то истеричным выкрикам Дженис Джоплин он предпочитал аутентичные голоса Ма Рейни и Бесси Смит.

Дома у него звучали иные мелодии. При бесконечных странствиях семьи, при любви его отца к испанскому языку в

доме Уэйтсов преобладала скорее мрачная мексиканская музыка. Как рассказывал Том в интервью Сильвии Симмонс в журнале «Mojo», главной любовью его отца Фрэнка была музыка мариачи: «Всякий раз, когда мы в Мексике ходили в ресторан, отец приглашал мариачи к столу, давал им по два доллара за песню, а затем начинал петь вместе с ними».

В отличие от большинства сверстников, Уэйтс не бунтовал против вкуса родителей, он скорее впитал его. Увлечения отца и близость семейного дома к границе вылились для Уэйтса в любовь к мексиканской музыке, которую он пронес через всю жизнь. «Я всегда считал, что в мексиканской культуре сам воздух пропитан песнями, — заметил Уэйтс Марку Ричарду в 1994 году. — Музыка там считается большей ценностью и теснее вплетена в ткань жизни. Есть ведь пути осмысленного включения музыки в нашу жизнь: праздничные песни, детские, ритуальные, песни для урожая, песни, отгоняющие дьявола, приворотные песни…»

Хотя и мать, и отец Уэйтса были учителями, сам он в школе особенными успехами не блистал. В 16 он бросил школу и поступил на свою первую работу: мыть посуду, чистить туалеты и готовить пиццу в пиццерии «Наполеон» в Нэшнл-Сити в Калифорнии. Этот период Уэйтс вспомнил в своем втором альбоме «Heart of Saturday Night» — заключительная песня на нем называется «The Ghosts of Saturday Night (After Hours at Napoleone's Pizza House)» («Призраки субботней ночи (После смены в пиццерии «Наполеон»)».

Основную клиентуру «Наполеона» составляли тысячи моряков, солдат и летчиков с окрестных военных баз, которые в субботу вечером наводняли улицы Сан-Диего. Расположенный на городской «миле баров» «Наполеон», как вспоминал потом Уэйтс, был «смесью салона татуировок, ночного клуба и порномагазина».

Стремясь походить на моряков, посетителей «Наполеона», Уэйтс тоже обзавелся татуировкой. «На спине у меня была набита карта острова Пасхи, а на животе — полное меню «Наполеона». Через некоторое время в ресторане решили от меню и вовсе отказаться. Вместо этого меня посылали к столику, я снимал рубашку и стоял, пока посетители не сделают заказ».

В «Наполеоне» Уэйтс чувствовал себя явно лучше, чем в школе. Он провел здесь пять важнейших лет своей жизни и от уборщика дорос в конце концов до повара. Заурядная работа, однако, совершенно не погасила любви его к музыке — отправив «Маргариту» в печь и дожидаясь, пока она будет готова, Уэйтс слушал и учился.

«Годами я преклонялся перед алтарем Рэя Чарльза, —

вспоминал он много позже. — Я работал в ресторане, и в музыкальном автомате была вся эта музыка: «Crying Time», «I Can't Stop Loving You», «Let's Go Get Stoned» «You Are My Sunshine», «Whafd I Say», «Hit the Road Jack». Работал я по субботам, и в перерывах садился перед автоматом и слушал Рэя Чарльза. Черт знает, сколько всего впитал в себя этот голос…»

Но, хотя в пиццерии ему вполне нравилось, Уэйтс был не лишен амбиций. Он стал приглядываться к музыкальному бизнесу и пытался понять, как ему пробраться отсюда туда. «Я помню, как я работал в ресторане, — много позже рассказывал он Кристин Маккена, — слушал всю эту музыку из музыкального автомата и думал, как бы и мне попасть туда, сбросить фартук и поварской колпак и пройти весь тот длинный сложный путь, чтобы и мой голос звучал из этого ящика».

Глава 4

Я жил в небольшом городке, — рассказывал Уэйтс Иэну Уокеру, — мои друзья вкалывали на авиазаводе, шли служить во флот или работали в барах. Я же хотел, чтобы у меня были крылья и я мог улететь оттуда. Как ребенок, я мечтал, что мои песни, будто в сказке, унесут меня в Нью-Йорк, я буду стоять за кулисами клуба и… вот-вот, через пять минут я на сцене».

После пиццерии Уэйтс провел четыре-пять лет на всевозможных малоинтересных работах. «Однажды я работал в ювелирном магазине и, когда уходил, прихватил с собой золотые часы. Я понял, что сами они мне их не дадут — я ведь проработал там всего полгода». Он также развозил мороженое («Самое тяжелое в этой работе было то, что потом всю ночь у меня в голове звенел колокольчик, которым я зазывал покупателей»).

Примерно в это же время Уэйтс начал писать и собственные песни — поначалу на разбитом пианино, которое купил отец, затем на гитаре «Gibson» своей подружки. И хотя позднее от плодов этих своих ранних опытов Уэйтс отказался, долгие ночные смены, готовка пиццы и слышанные им разговоры клиентов — все это давало живой материал для первых песен.

Пользуясь своей незаметностью на работе (кто он? так, обслуга…), Уэйтс ничего не упускал из виду, выуживая из ежевечернего шума обрывки разговоров и нелепые пьяные бредни — все сгодилось в будущем. Он как бы вписывал себя куда-то на задний план картин Эдварда Хоппера[42]. На переднем были одинокие служаки, стремящиеся загнать всю свою жизнь в 48-часовую увольнительную в уютной, ярко освещенной пиццерии — оазисе теплого манящего неона в бесконечном мраке ночи.

Именно за мытьем посуды и раздачей пиццы в «Наполеоне» подросток Уэйтс улавливал нюансы и влияния, персонажей и ситуации, которыми пропитаны его ранние песни. Заманчиво предположить, что впитывал он это бессознательно, постепенно все больше и больше погружаясь в сиюминутную жизнь. На самом деле процесс этот был не столько случайным, сколько обдуманным: «Я начал записывать разговоры людей у барной стойки. Составляя их вместе, я вдруг услышал в них музыку».

Моряки в «увольнительной на берег» — ностальгия по этому ощущению вылилась на альбоме «Swordfishtrombones» в песне, которая так и называлась «Shore Leave», — наводняли город в поисках выпивки, удачи и секса. Однако в то время, когда Уэйтс работал в «Наполеоне», к безудержному безумию солдат на отдыхе примешивалась и щемящая нотка — острое осознание

того, что война во Вьетнаме всасывает десятки тысяч таких, как они, молодых американцев. К моменту 16-летия Тома Уэйтса президент Джонсон принял решение пойти на эскалацию войны и начать операцию «Раскаты грома». Он пытался заставить Северный Вьетнам подчиниться, обрушив на него шквал ковровых бомбардировок. Потребовалось еще, однако, восемь долгих лет и 60 тысяч жизней молодых американцев, чтобы война во Вьетнаме была остановлена.

Разнося пиццу, убирая посуду, просто болтаясь по залу, Уэйтс смотрел и слушал. Романтики вокруг было немного: «Наполеон» считался заурядной забегаловкой, где направлявшиеся воевать молодые ребята набивали себе желудки перед тем, как отправиться в бары и бордели. Однако у Уэйтса были чуткое ухо и твердое ощущение, что все это ему может пригодиться. Поэтому, отодвинув в сторонку мечты и амбиции, он в эти долгие вечера посреди пива и пиццы впитывал в себя грязную болтовню и шуточки клиентов. Уэйтс оказался хорошим слушателем. И ему повезло.

Сам Уэйтс призыва сумел избежать. «Такой у меня был лотерейный билет, — говорил он в интервью Сильвии Симмонс в журнале «Mojo». — Три года я работал пожарным, затем лесником на границе Мексики и Калифорнии. Я научился рыть нору в земле и прятаться там от пожара. Никогда, правда, не приходилось этим пользоваться, но я готов!»

Гэвину Мартину Уэйтс дал несколько более подробное и шутливое «объяснение» того, каким образом сумел избежать призыва: «Я был в Израиле, в кибуце. Нет, не был, это неправда. Я был в Белом доме, работал там помощником. И родители написали записку, как в школе: «Уважаемый господин президент. Том сегодня болен и прийти не сможет»».

Еще не успев записать ни единой песни. Том Уэйтс обзавелся красочной биографией. Кроме работы в «Наполеоне» и службы отечеству в качестве пожарного (или сотрудника Белого дома — выбирайте, что вам больше по вкусу), юный Томас продавал религиозную литературу и ювелирные изделия, разносил газеты, водил грузовик, мыл машины на мойке, работал поваром, уборщиком туалета, швейцаром и барменом. Неудивительно, что однажды он назвал себя «мастером дрочить на все руки».

Если мысли о будущем и приходили парню в голову, то вряд ли он мечтал, что в один прекрасный день откроет свой бизнес — кафе или ресторан. «Мне кажется, какую бы жизненную стезю не выбрал себе ребенок, если она не связана с преступностью, то родители его поддержат», — сказал Уэйтс как-то Марку Роуленду.

Несмотря на всю родительскую поддержку, в школе Том явно

не блистал. Однако, работая в пиццерии, этот недоучка начал жадно читать. Главным автором для него, конечно, был Джек Керуак, этот «странный католический мистик-изгой», который в одиночку положил начало всему движению битников своей книгой 1957 года «На дороге».

Неудивительно, что на книжной полке Уэйтса нашлось место и для других битников, таких как Грегори Корсо и Уильям Берроуз. Но он также поглощал книги писателей американского Юга — мастеров элегантной изящной прозы Карсон Маккалерс и Фланнери О'Коннор, мрачного бытописателя отчаяния средней Америки Юджина О'Нила и искусного биографа преступного мира Деймона Раньона.

Это были 60-е, и для многих современников Уэйтса единственным смыслом чтения книг был уход в долгое странствие по иному миру толкиеновского Средиземья. В этот мир погружал «Властелин колец», еще дальше можно было отправиться с помощью «Горменгаста» Мервина Пика, а для ощущения военного безумия современности всегда оставалась хеллеровская «Уловка-22».. Но чтобы человек чувствовал себя максимально стильным, на его полке должны были присутствовать слегка потрепанные серые корешки серии «Современные классики» издательства «Пингвин» — «Посторонний» Камю, «Степной волк» Гессе, «Двери восприятия» Хаксли и… и, пожалуй, всё.

Музыкальные вкусы Уэйтса тоже представляли замкнутую далекую страну. Вспоминая оказавшую на него влияние музыку, Уэйтс сравнивал свою тягу к артистам прежних лет с поиском замены родителям. «Британское вторжение» по большому счету прошло мимо него. Такие банальности, как увлечение Freddie & The Dreamers или страсти по Herman's Hermits, — не для Тома Уэйтса: «Я искал музыкантов постарше, искал музыкальных отцов. Луи Армстронг, Бинг Кросби, Нэт Кинг Коул, Хаулин Вульф».

Пожалуй, неудивительны потому признания Уэйтса, что нередко он проводил больше времени с отцами своих друзей, чем собственно со сверстниками. Если угодно, в этом тоже можно усмотреть поиск подростком Томом «фигуры отца». Его стремление слушать их музыку, а не музыку своего времени… его желание с молодости быть стариком… все это увязывалось с сильно повлиявшим на него ранним расставанием с родным отцом, который бросил мальчика с матерью и двумя сестрами. Но, даже если это может показаться классическим случаем из Фрейда, Уэйтс-младший выбрался из кризиса практически невредимым. Более того, ощущение одиночества и отличия от

сверстников подходило ему куда больше, чем обычная средняя жизнь.

Как буквы на брайтонском леденце, сентиментальная жилка тянется вдоль всего творчества Уэйтса. Как бы сам музыкант ни пытался от этого отмежеваться, успокоение, которое он находил в песнях прежнего поколения, проявилось и в его творчестве. Именно этому стилю, этому содержанию пытался позднее подражать юный Том Уэйтс: «Я всегда сильно отставал, — говорил он Сильвии Симмонс в «Mojo». — Еще подростком я пытался получить работу пианиста в баре гольф-клуба в Сан-Диего. Выглядело все это довольно жалко… Я напялил на себя костюм, выучил несколько песен Фрэнка Синатры и Коула Портера. Но характерно, что мне хотелось стать частью этого мира, мира клетчатых брюк и гольфа».

Есть в этом что-то трогательное: молодой Томас Алан Уэйтс, пытающийся проникнуть в консервативный мир гольф-клубов Южной Калифорнии. Пока остальные подростки по всей Америке сходили с ума от Beatles или ломали голову над смыслом изощренных бунтарских стихов Дилана, Уэйтс сидел за роялем гольф-клуба, старательно напевая гершвиновскую «Summertime», «Blue Skies» Ирвинга Берлина или «Somewhere» Бернстайна. Странная вариация на тему потерянной молодости: юный Том Уэйтс, добровольно до времени состарившийся.

«Быть может, в этом был бунт против того, что слушали мои друзья, — признавался он Найджелу Уильямсону. — Я слушал Фрэнка Синатру довольно долго. Их это жутко бесило… Да и говорить мне было интереснее с их отцами. В конце концов, папаша ставил пластинку, и мы слушали его музыку. Уже в двенадцать я чувствовал себя стариком и не мог дождаться, когда же, наконец, постарею».

Высказанное Уэйтсом когда-то утверждение, что он «проспал 60-е», было не пустой похвальбой. Повсюду вокруг него в Калифорнии культура была на грани взрыва. Пока Уэйтс рубил мясо в дешевой забегаловке в Сан-Диего, Джим Моррисон, разделываясь со своим эдиповым комплексом, корчился на сцене на первых концертах Doors; Артур Ли соединял все возможные влияния времени в группу, название которой было лучшим воплощением этого времени… Love.

Примерно в то же время сжигались первые призывные повестки. Тогда же охватило пламенем лос-анджелесский пригород Уоттс, а президент Джонсон отправлял все больше и больше молодых американцев во Вьетнам. Это было десятилетие на грани перемен, но Уэйтс предпочитал пригнуться, а порох держать сухим, постоянно оглядываясь назад на более

безопасную и стабильную Америку.

Среди безумного гедонизма середины 60-х Том Уэйтс скорее хотел вступить в контакт с душой Джека Керуака и проникнуться музыкальной глубиной «Songs For Swingin' Lovers»[43], чем наслаждаться детским лепетом Frumious Bandersnatch[44]. Он находил больше жизненной энергии в раскованной игре словами Лорда Бакли, чем в музыке Quicksilver Messenger Service[45]; он больше рвался к брутальной грубости Ленни Брюса, чем к серфинговому раю Beach Boys.

В беседе с Фредом Делларом в 1977 году Уэйтс признавал: «В 60-е годы я был не таким, как все. Еще с юности я стал подписчиком [джазового журнала] «Downbeat». Я много чего пытался раскопать и стал своего рода архивариусом… В роке 60-х мне не хватало мяса… Я не вижу там ничего, по чему мог бы испытывать ностальгию. Я сентиментален, но ностальгии не ощущаю».

«В 60-е я чувствовал себя слегка потерянным, — рассказывал Уэйтс впоследствии. — В Сан-Франциско я попал уже в то время, когда все эти цветы и любовь кончились, но меня больше интересовали книжный магазин «Сити лайте» и дух Джека Керуака». А на вопрос о музыкальных влияниях Уэйтс ответил со значением: «Мой главный инструмент — словарь». Влияние Лорда Бакли и Ленни Брюса помогло Уэйтсу заполнить бреши в своем словаре.

Ричард Мерл Бакли (сам он считал, и не без оснований, что имя Лорд подходит ему больше) родился в Калифорнии в 1906 году. Рассказчик поразительных способностей, Бакли обрел популярность в чикагских клубах и подпольных барах времен сухого закона в 20-е годы. Как говорили, Бакли был единственным человеком, способным заставить смеяться Аль-Капоне.

В эйзенхауровские 50-е, отпустив вощеные усы, не хуже чем у Эркюля Пуаро, он своим раскатистым голосом развлекал джазовыми байками посетителей роскошных клубов Западного побережья. Его стендап-шоу пришлись на время подъема битников и бопа. Джаз звучал в каждом его слове.

Водружая на голову во время выступлений гигантский пробковый шлем («вещь, в ночном клубе совершенно необходимая, друзья мои»), Бакли, казалось, не знал границ. Сына Божьего он окрестил «Наз»[46] и напоминал всем неверующим, что это был «класснейший, самый уматный чувак из всех, кто когда-либо ступал на этот зеленый шарик… И если Наз чего рубанет — то так оно и есть!»

Высокопочтенный Лорд также почитал великого Барда,

которого окрестил «Вилли Шейк» и в стиле которого обращался к публике: «Эй, чуваки и чувихи, в стороне не стойте! Меня своим вниманьем удостойте!» Даже когда все остальные в той очередной дыре, где он выступал, обливались потом, Бакли был cool, как замороженная «Маргарита».

Однако Бакли — не только комик. Любовь к джазу привела его к негритянской культуре и к отвращению к расизму, широко распространенному тогда в стране. Едкий выпад Бакли против расизма «Black Cross» («Черный крест») чуть позже подхватил молодой Боб Дилан. А еще позже Дилан поместил изображение диска Бакли на обложку своего собственного «Bringing It All Back Home». Близость к джазовому андерграунду приобщила Лорда и к запретным радостям («Если бы я на этот косяк не опирался, я бы его скурил»).

Изможденный алкоголем, травой и безразличием публики, в 1960 году Бакли умер в возрасте 54 лет. Кроме его верных фанов Фрэнка Синатры и Роберта Митчема мало кто даже обратил на это внимание. Уже позднее Фрэнк Заппа и Cheech & Chong[47] помогли передать имя Бакли новому поколению, в числе которого оказался и Том Уэйтс. Уэйтс знал трюки Бакли, и хотя у него хватило ума не облачаться в пробковый шлем, он позаимствовал у высокопочтенного Лорда немало вокальных и разговорных приемов.

Буквально из-за кулис за сценическими проказами Бакли наблюдал и молодой Ленни Брюс. Как и Бакли, Ленни расцвел в джаз-клубах, но, в отличие от высокопочтенного Лорда, Ленни сознательно шел на конфликт, с энтузиазмом пробуя границы на прочность. В конце концов, полиция останавливала его еще до того, как он успевал раскрыть рот. Преследовали же Брюса за то, что сейчас можно услышать в прайм-тайм на любом телеканале. Да, времена были совсем другие.

Прозванный «комиком-извращенцем», Ленни набирал популярность параллельно с ростом высвобождающего влияния джаза и рок-н-ролла. Словесная виртуозность заводила его в дебри порнографии, расизма, религии, наркотиков, политики… И, конечно, была для него источником бесконечных проблем. Америка была явно не готова принять Ленни Брюса.

Вслед за Керуаком (и Лордом Бакли) Ленни Брюс вскоре вошел в сонм героев Тома Уэйтса. Ленни раскрепостил язык. Его ранние номера прекрасно подходили для джаз-клубов — раскованная импровизация лилась и взрывалась, как саксофонные соло. На обложке выпущенного уже после его смерти альбома «The Sick Humor of Lenny Bruce» («Извращенный юмор Ленни Брюса») известный журналист Ральф Глисон писал: «Брюс

импровизирует как джазмен. Тексты его никогда не повторяются, они текут, как музыкальная импровизация, отталкиваясь от аккордов и мелодии…»

Несмотря на весь производимый им фурор, Брюс отказывался считать свой юмор извращенным. Он, по собственному утверждению, лишь подставлял зеркало извращенному, больному обществу. «Будь мир спокоен, лишен болезней и насилия, я бы стоял в очереди за пособием, сразу за Эдгаром Гувером[48]», — любил говорить он. Ленни прекрасно осознавал, чем рискует, бросая вызов властям и ставя под вопрос статус-кво, однако сбавлять обороты не хотел. Кто-то должен это говорить, считал он. И если не он, то кто же?

К сожалению, все сохранившиеся записи концертных выступлений Ленни Брюса относятся к его позднему периоду, когда он был уже одержим накатившейся на него волной преследований и почти все сценическое время отдавал зачитыванию протоколов своих допросов и судебных заседаний. На дисках, однако, сохранилось достаточно фрагментов свободного ассоциативного юмора его лучших времен.

Словесная виртуозность Ленни Брюса нашла в лице молодого Тома Уэйтса ярого поклонника. Наряду с Томом Лерером и Мортом Салем Брюс проложил дорогу своим последователям: Робину Уильямсу, Ричарду Прайору и Биллу Хиксу. Ленни знал, что сильно рискует — из-за своих дерзких выступлений и пристрастия к наркотикам, — но остановиться не мог. Безопасность была не для него — будь то в общественной или частной жизни. Признаваясь в своем пристрастии к героину, он говорил: «Я знаю, что умру молодым, но это — поцелуй Бога».

Ленни Брюс умер в 1966 году в возрасте всего лишь 43 лет от передозировки. Тому Уэйтсу было 16. Друг Ленни Фил Спектор, услышав печальную весть, заметил: «Он умер от передозировки полиции». О Ленни Брюсе сложили песни Боб Дилан, Пол Саймон, Фил Оке. А Дастин Хоффман вернул его к жизни уже на экране в снятой в 1974 году кинобиографии.

Спустя 40 лет самые разные артисты продолжают упоминать Ленни как человека, оказавшего на них решающее влияние. На самом деле любой артист разговорного жанра, претендующий на нечто большее, чем «вот что случилось со мной по дороге в театр…», уже испытал влияние Ленни Брюса. Так же, как любая рок-группа обязана Бобу Дилану за то, что он освободил их тексты от извечных вопросов типа «How Much Is That Doggie in the Window?»[49]

Еще одним важным ингредиентом в формировании Уэйтса стал Слим Гейллард. Джазмен, корни которого уходили еще в

водевиль, Слим уже в 40-е годы прививал сленг на радио и в грамзаписи. Демобилизовавшись после войны, он примкнул к компании Диззи Гиллеспи, Чарли Паркера и Майлса Дэвиса. Он также увековечен в качестве одного из персонажей «На дороге» Керуака.

При таком пьянящем, старомодном и эклектичном вареве неудивительно, что Том Уэйтс чувствовал себя совершенно чуждым витавшему над Сан-Франциско духу ароматических палочек, мира и любви. И хотя Том признавал талант Боба Дилана, который в 1965 году уже начал двигаться от фолка к року, навороченные дилановские тексты того периода, такие как «Like a Rolling Stone» и «Subterranean Homesick Blues» оставляли его по большей части равнодушным.

Именно напряженный поиск собственного лица заставлял Тома Уэйтса держаться несколько поодаль от Дилана. Даже позднее, когда музыканта включили в удручающую когорту «новых Диланов», Уэйтс оставался осторожным в своих оценках. Лишь годы спустя он признал, что «для любого автора песен Дилан также необходим, как молоток, гвозди и пила для плотника».

Он шел назад, назад… и еще дальше назад: полевые записи Алана Ломакса[50], альбомы Хаулин Вульфа, песни Стивена Фостера[51]. Однако в 1967 году щеголять этими именами было немодно. Наслаждаться надо было растянутой на целую сторону пластинки «In-A-Gadda-Da-Vi-da»[52], а не «One for My Baby»[53]. Музыкальное сердце Уэйтса тянулось к прошлому, хотя тогда ограничивалось это исключительно прослушиванием. Заработка в «Наполеоне» на жизнь хватало, и совершенно не амбициозный Уэйтс удовлетворялся изготовлением «Маргарит» и битьем баклуш.

Однако, если мы развеем весь тот туман, который Уэйтс сознательно напустил в свою биографию, то обнаружим, что в какой-то период подросток стал писать собственные песни, наигрывая их на огромной старинной акустической гитаре «Gibson».

Впрочем, довольно скоро он перешел к фортепиано. Сев за клавиатуру, Уэйтс вдруг обнаружил, что его длинные костлявые пальцы тянутся очень хорошо, что вовсе нелишне при сочинении песен. Очередная подружка подарила ему пианино — оно, правда, «простояло, наверное, с год под дождем и играло лишь в фа-диезе». Уэйтс, однако, не сдавался — утешало его, наверное, то, что Ирвинг Берлин, самый почитаемый им американский композитор, сочинял на специально сконструированном для него фортепиано, которое тоже могло играть только в фа-диезе.

С юности Том Уэйтс преклонялся перед той дисциплиной, которую привносили в свою работу создатели классической американской песни: Ирвинг Берлин, Коул Портер, Джордж Гершвин, Сэмми Кан, Лоренц Харт. Песни их — карта американской жизни XX века, войны и мира, любви и депрессии. Через радиоэфир и киноэкран этот шепот музыкальной магии стал достоянием всего мира. Но хотя магию он ощущал не меньше прочих, Уэйтс был также способен оценить мастерство и прагматизм старых мастеров. Одного из любимых авторов Синатры, Сэмми Кана, однажды спросили, что в процессе написания песни является первичным — текст или мелодия. Его ответ был не только смешным, но и честным: «Телефонный звонок!»

«Точно вспомнить не могу, — отвечал Уэйтс на вопрос Питера О'Брайена о том, когда он начал писать. — Я заполнял всяческие анкеты и формы с ранних лет. Сначала фамилия, потом имя, возраст, пол, все такое… Затем я писал письма, опять заполнял анкеты, писал на стенах туалетов…»

Наконец, будучи еще подростком, Уэйтс отважился написать несколько песен. Первыми его композициями стали баллады о неудачниках и душераздирающие колыбельные. Во многом они были автобиографичны, о чем говорят и названия: «Ice Cream Man» («Мороженщик»), «Frank's Song» («Песня Фрэнка»), «Virginia Avenue» («Вирджиния-авеню»). Некоторые были пересказами ночных кошмаров: «Looks Like I'm up Shit Creek Again» («Похоже, я опять по уши в дерьме») и «I'm Your Late Night Evening Prostitute» («Я твоя ночная проститутка»). Были и такие, которые, в конце концов, попали в его первые альбомы: «OL’ 55», «Hope I Don't Fall in Love with You», «Shiver Me Timbers», «Diamonds on My Windshield»… Все это были ранние работы, песни ищущего свой голос автора.

«Музыкой я интересовался, пожалуй, всегда, — говорил Уэйтс Майку Флад-Пейджу. — Однажды мне попал в руки спичечный коробок, на котором было написано «Успех без колледжа. Отправьте 5 долларов по адресу п/я 1531, Нью-Йорк». И был у них там длинный список профессий: мастер по ремонту телевизоров, продавец стиральных машин, страховой агент, банкир, музыкант… дезертир, убийца-маньяк. Мне понравилось, как звучит слово «музыкант». Я и отправил. Так что, вот перед вами живой пример успеха без колледжа».

Уэйтс с теплом вспоминает свои ранние опусы; для него это были упражнения, возможность уйти от стереотипов времени. Но многие из них были записаны еще в Лос-Анджелесе, когда музыканту едва исполнилось 20. Позже, между 1991 и 1993

годами, они были выпущены в виде двойного альбома «Tom Waits: The Early Years».

Вышли они, когда первый менеджер Уэйтса Херб Коэн решил возродить свой существовавший в 60-е лейбл «Bizarre». Уэйтс, тогда еще повязанный заключенным когда-то давно, до «Warner Bros», контрактом с Коэном, не мог воспрепятствовать, когда тот решил выпустить двадцатилетней давности демо-записи. Музыкант лишь посетовал: «В молодости неизбежно совершаешь ошибки. Мои первые записи принадлежат другому человеку, и я ничего не могу с этим поделать».

«Я не могу сказать о них ничего дурного, — ворчливо заметил он Гэвину Мартину. — Довольно долго я пытался их отсудить. Когда я их записывал, то был очень наивен. Эти песни — как фото младенцев. Знаешь, когда увидишь вдруг себя самого в младенческом возрасте, думаешь: боже, неужели я таким был! Но надо же ведь иметь свои детские фото».

В другой раз Уэйтс отозвался об этих песнях куда более резко. «Я не слушаю свои старые записи, — сказал он Биллу Форману в 1987 году. — Я не люблю смотреть свои старые фотографии. Все время кажется, что или уши слишком большие, или двойной подбородок, или свет ужасный. А что это за рубашка, черт бы ее побрал! Что я о себе возомнил? Кто вообще этот парень?»

Но, что бы музыкант ни говорил об этих ранних песнях, для молодого Тома они были началом. С ними вместе он начал формировать свой характер и свой имидж следующего десятилетия. И к концу 60-х Уэйтс смог, наконец, окончательно снять с себя фартук.

«Мне было двадцать один, и я был счастлив отправиться в дорогу, — рассказывал он Адаму Суитингу. — Подальше от дома, в ночную дорогу по Америке, как сумасшедший, жадный до всего».

Глава 5

Как и миллионы до него, Уэйтс отправился вверх по калифорнийскому побережью, попытать счастья в Городе ангелов. Путь из дома Уэйтса в Лос-Анджелес был неблизкий.

«Я крутился в среде небольшой фолк-сцены Лос-Анджелеса, — вспоминал он впоследствии. — И подбирал песни «Миссисипи» Джона Херта, Преподобного Гэри Дэвиса[54], Юты Филипса[55], Зут Симса[56] и Рэя Чарльза».

Каждый понедельник 22-летний Уэйтс поднимался на сцену крохотного, но престижного лос-анджелесского клуба «Troubadour». Это были не столько концерты, сколько прослушивания. На сцене «Troubadour» едва хватало места для Уэйтса, не говоря уже о фортепиано, поэтому начинающий музыкант аккомпанировал себе на огромной акустической гитаре.

«Troubadour» находился на бульваре Санта-Моника, параллельном более оживленному Сансет-Стрип, и на фолк-вечерах каждый понедельник выступало до дюжины начинающих певцов или групп. В годы фолк-возрождения — между Kingston Trio и дезертирством Дилана в электрический рок — «Troubadour» был одним из главных мест движения. Хозяин клуба Даг Уэстон оставался верен своим фолк-корням и не пускал на сцену электроинструменты вплоть до 1967 года! Эти вечера с открытым микрофоном были трибуной, где молодые, еще непризнанные исполнители могли показать себя людям из рекорд- или шоу-бизнеса. Своего рода музыкальный эквивалент аптеки Шваба[57].

Именно в такой атмосфере в «Troubadour» впервые пробовали себя Джуди Коллинз, Фил Оке и Том Пакстон. Позднее там же состоялся бурный американский дебют Элтона Джона, который был «необыкновенно польщен» тем, что на разогреве у него играл сам Дэвид Эйклз[58]. Здесь же Стив Мартин выступал со своим незабываемым номером, в ходе которого он вывел на бульвар всю публику и продемонстрировал, как нужно угонять автомобиль.

В 1970 году в «Troubadour» состоялся американский дебют Fairport Convention. Публика оставалась по большей части равнодушной — до тех пор, пока старинные друзья-земляки басиста группы Дэвида Пегга, известные под названием Led Zeppelin, не вышли на крохотную сцену, чтобы джемовать там всю ночь. Именно из «Troubadour» был бесцеремонно вышвырнут во время своего «потерянного уикенда» Джон Леннон — за то, что оскорблял выступавших на сцене Smothers Brothers, и за то, что ударил официантку («Дело вовсе не в том, что было больно, — говорила она потом. — А в том, что один из твоих героев,

оказывается, просто мудак»). Даже на закате «Troubadour» вызывал приятные воспоминания. «The Sad Cafe» («Грустное кафе»), заключительная песня на альбоме «The Long Run» Eagles, — не что иное, как рефлексивное прощание с клубом Дага Уэстона.

«Если у тебя аншлаг в «Troubadour», считай, дело сделано, — говорил Уэйтс Барни Хоскинсу. — Объявляют твое имя, потом прожектором выхватывают тебя у сигаретного автомата и ведут пучком света прямо на сцену. А после тебя на сцену голышом выйдет Даг и прочтет «Любовную песню Дж. Альфреда Пруфрока»[59]».

Однако, каким бы левым ни казался клуб, он также являлся важным звеном в весьма прибыльном музыкальном бизнесе. В лучшие времена нередко можно было увидеть, как там тусуются, спорят и слушают музыку такие магнаты, как Дэвид Геффен, Лу Адлер и даже менеджер Дилана Альберт Гроссман. Частенько заглядывали и звезды — Крис Кристоферсон, Джеймс Тейлор, Джони Митчелл, Грэм Нэш.

Один из завсегдатаев «Troubadour» Ева Бабиц вспоминала об этих «звездных ночах»: «Грэм Парсонз и Майк Кларк [из Byrds] пьют шампанское, Арло Гатри заигрывает с официанткой, Дженис Джоплин сидит в одиночестве в ночной сорочке с розовым боа и пьет, Вэн Моррисон на кого-то дуется из угла, а Рэнди Ньюман — весь невинность и близорукость».

К началу 70-х фолк-телега катилась уже вовсю, но «Troubadour» по-прежнему проводил свои фолк-вечера. Боссы фирм грамзаписи не верили своим глазам, когда увидели мультиплатиновый взлет «Tapestry» Кэрол Кинг и «Sweet Baby James» Джеймса Тейлора. Beatles распались, Боб Дилан от дел отошел — все, казалось, вернулось к нулевой точке: любой, кто в состоянии дергать струны и петь, мог оказаться новым героем.

«Troubadour» для молодежи служил самой прямой и короткой дорогой к признанию. Как Линда Ронстадт, Джексон Браун или Eagles, ты мог выйти на сцену никому не известным и полностью выложиться в микрофон. Как в голливудском кино: суровый магнат вынет изо рта сигару, отведет тебя в сторонку и предложит контракт на семь лет.

На самом деле реальность от голливудской фантазии была далека. В рок-н-ролльном «Troubadour» 70-х мечты сбывались редко. Дон Хенли из Eagles вспоминал: ««Troubadour» был первым местом, куда я отправился, приехав в Лос-Анджелес. Я, конечно, слышал все легенды и знал обо всех, кто там выступал. В первый же вечер я увидел там Грэма Нэша и Нила Янга. Линда Ронстадт стояла в платье а-ля Дейзи Мей[60]. Она была босиком и

почесывала зад. Ну все, говорю я сам себе, прибыл. Я здесь, я в раю!»

Уэйтс нашел себе работу — стоять на дверях в еще одном лос-анджелесском клубе, «Heritage». «Устроен он был по подобию «Gerde's Folk City»[61], — рассказывал Уэйтс Питеру О'Брайену. — Занимались они главным образом традиционной музыкой — куча гитаристов, блюз и, главным образом, блюграсс… Я там заблюграссился до смерти. Терпеть не могу, когда блюграсс играют плохо. Правда, еще хуже, когда его играют хорошо!»

К сожалению, к своей новой «карьере» Уэйтс был явно не готов. «Я получал по голове чуть ли не каждый день. Мне дали ножку от стула, чтобы отбиваться, и сказали: «Удачи тебе, парень!», — рассказывал он Фреду Деллару. — Однажды пришли человек 25 «Ангелов ада» с четкой целью — ломать мебель и черепа. И тут я стою против них с ножкой от стула. Для них это как зубочистка».

Именно отбиваясь от «Ангелов ада» в «Heritage», Уэйтс вдруг увидел картину своего будущего. «Однажды какой-то парень вышел на сцену с собственным материалом. Не знаю, почему, но в тот момент я понял, что хочу жить и умереть со своей музыкой».

Долго ждать ему не пришлось. В возрасте 21 года, еще работая вышибалой в «Heritage», Том Уэйтс впервые выступил в роли профессионального артиста. Однажды, где-то в ноябре 1970 года, он вышел на сцену клуба и получил за свое выступление грандиозную сумму в 25 долларов.

Даже бросив работу в «Heritage», Уэйтс продолжал ездить через весь город, чтобы поиграть в «Troubadour». К этому времени он там уже примелькался, но все равно любое выступление стоило немало нервов. «Приезжаешь туда в 10 утра и ждешь весь день, — рассказывал он Тодду Эверетту. — Первые несколько человек в очереди получают возможность поиграть. Когда, наконец, выходишь на сцену, тебе позволяют исполнить четыре песни. На все про все — 15 минут. От страха у меня поджилки тряслись».

На фолк-вечера по понедельникам публику начинали запускать в 18:30, но очередь образовывалась много раньше. Всякий человек с гитарой понимал, что если в «Troubadour» на него обратят внимание, то он получает шанс добиться успеха в большом мире, за пределами бульвара Санта-Моника.

В разное время Уэйтс излагал три версии того, как ему удалось добиться прорыва.

ПРОРЫВ: версия № 1

Херб Коэн устал. Главная его работа — лейбл Фрэнка Залпы «Bizarre». Он также менеджер Заппы и еще нескольких артистов «Bizarre» — Captain Beefheart, The GTOs[62], Дикаря Фишера[63] и Элиса Купера. И все-таки устоять перед фолк-вечерами в «Troubadour» Коэн не в состоянии. Никогда не знаешь, кто там появится… Однажды, в начале лета 1971 года, этим кем-то стал Том Уэйтс.

Коэн впечатлен расслабленной джазовой манерой юноши. Быть может, потому, что в Уэйтсе он видит музыкальное родство с другим своим клиентом — певцом и исполнителем Тимом Бакли. Быть может, еще один клиент Херба, Линда Ронстадт, будет настолько любезна, что согласится исполнить одну из песен молодого человека. Херб не уверен. Уэйтс тяготеет к джазу, в то время как все дороги ведут в Каньон-Лорел[64]. Но Херб все равно подписывает с Уэйтсом контракт.

ПРОРЫВ: версия № 2

В те времена самым популярным местом на Сансет-Стрип была кофейня Бена Франка. Там ошивались самые крутые парни вроде Лорда Бакли, Ленни Брюса и Гарри «Хиппаря» Гибсона[65]. Именно там Артур Ли и Брайан Маклин основали Love. Не случайно, что когда в 1965 году телевизионщики объявили набор в создававшуюся тогда группу Monkees, в объявлении было указано «типажи Бена Франка».

К началу 70-х, однако, кофейня Бена Франка была такой же пустой, как обещания сутенера. В какой-то момент там оказывается Уэйтс и за кофе заводит разговор с Хербом Коэном. Коэн настолько впечатлен, что мгновенно подписывает с Уэйтсом контракт — главным образом из-за его ботинок.

Краткое отступление: обувь всегда играла большую роль в иконографии Тома Уэйтса. В одном из своих первых интервью британской прессе, Фреду Деллару из «NME» в 1976 году, он следующим образом разглагольствовал об обуви: «Макалуки — это такие ковровые тапочки, отороченные мехом; «Стейси Адамс»[66] когда-то были очень модными, их и сейчас еще можно найти в чикагском Саут-сайде, там есть фирменный магазин… А те, что ношу я, называются «крысодавы»». Уэйтс был заинтригован английскими остроносыми туфлями. И хотя песни Нила Янга на него тогда большого впечатления не производили, башмаки канадского певца его поразили. Однажды он даже заявил, что и из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк переехал потому, что «Большое яблоко» — «прекрасный город для обуви». А углубляясь

в дебри своей профессии, он выдвигал Гэвину Мартину следующую теорию: «Мне кажется, что время для музыки хорошее тогда, когда хорошее время для обуви». И это еще не все. В 1991 году Уэйтс получил звание почетного продавца компании «Мейсон шу корпорейшн» («Они делают прекрасную обувь для фермы, качество работы великолепное»). Диплом ему прислали в рамке, и надпись гласила: «За неустанную работу по пропаганде американской обуви».

ПРОРЫВ: версия № 3

«Херб подошел ко мне у телефонной будки в «Whisky A Go-Go»[67] и попросил взаймы десять баксов!»

Как бы то ни было, но начинающий музыкант нашел свой путь. В 1971 году 22-летний Том Уэйтс вступил на первую ступень лестницы профессиональной карьеры: у него появился менеджер. Херб Коэн был ветераном музыкальной сцены Западного побережья. Уроженец Нью-Йорка, он в годы военной службы оказался в Сан-Франциско, там и приобщился к набиравшей силу фолк-сцене. Коэн остался на Западном побережье и начал организовывать концерты в клубах. В конце 50-х он перебрался дальше на юг, в Лос-Анджелес, где открыл сначала «Purple Onion», а затем «Unicorn» — в обоих клубах выступали главным образом молодые фолк-певцы.

В еще не окончательно оправившейся от маккартизма Америке конца 50-х фолк был чуть ли не синонимом коммунизма, особенно для людей ограниченных. Херб, однако, бесстрашно приглашал таких завзятых леваков, как Теодор Байкель и Пит Сигер — в то самое время, когда на появление Сигера на телеэкранах был наложен запрет. Стратегия была рискованная, и, в конце концов, у Коэна появились проблемы с властями. Ему предъявили обвинение в непристойности просто за то, что он устроил выступление Ленни Брюса.

Проработав долгие четыре года в Европе, Африке и на Ближнем Востоке, Коэн в 1963 году вернулся в Штаты. Лос-Анджелес показался ему малоинтересным, и он двинулся в Нью-Йорк — центр фолк-возрождения. Дилан к тому времени оттуда уже съехал, но в Гринвич-Виллидже Херб впервые услышал певца Фреда Нила и стал его менеджером.

Параллельно Коэн не мог устоять перед соблазном взять под свое крыло новую, довольно «шокирующую» группу. Mothers Of Invention Фрэнка Заппы, наряду с Velvet Underground Энди Уорхола, были самой скандальной новой группой в Америке.

Херб устроил им концерт в легендарном клубе «Whisky A Go-Go» и в паре других мест. «Практически за один вечер, — вспоминал потом Заппа, — мы поднялись с уровня умирающих с голоду на уровень нищих». Самый знаменитый клиент Коэна был непоколебим в отношении к своему бывшему менеджеру. Вот как в 1966 году Заппа отзывался о Коэне: «Маленький еврей, которого никто не любит и который всегда носит нейлоновые рубашки — воплощение дурного вкуса. От одного побережья до другого у него ужасная репутация!»

В Нью-Йорке Коэн стал опекать Modern Folk Quartet, в составе которого был и некий Джерри Йестер. Именно Йестер и стал в 1973 году продюсером первого альбома Тома Уэйтса. Однако летом 1971-го до этого было еще далеко.

Новый менеджер быстро взял Уэйтса под свой контроль. «У меня появился контракт на написание песен, — рассказывал мне Уэйтс. — Я сидел на остановке на бульваре Санта-Моника под проливным дождем и трясся от страха… мне платили тогда 300 долларов в месяц. Я боялся, что не справлюсь. Я привык брать на себя больше, чем могу сдюжить, просто чтобы понять, сколько нужно на себя взвалить, пока сломаешь хребет».

В Лос-Анджелесе в период между июлем и декабрем 1971 года Уэйтс впервые попал в студию, чтобы сделать демо-записи нескольких своих песен. Продюсером сессии был Роберт Даффи, который тогда служил роуд-менеджером у Тима Бакли — тоже клиента Херба Коэна. Однако эти первые записи не увидели свет еще 20 лет: именно они появились против воли их создателя под названием «Tot Waits: The Early Years» («Том Уэйтс: Ранние годы»). Тогда, однако, еще один молодой певец и автор песен Дэвид Блю услышал в тех ранних песнях Уэйтса нечто достаточно интересное, чтобы показать их фирме, на которой записывался сам.

Дэвид Блю — одна из самых печальных фигур в многочисленной плеяде певцов и авторов песен, которые появились под влиянием Дилана. Урожденный Стюарт Дэвид Коэн, он в период между 1965 и 1976 годами записал несколько прекрасно встреченных критикой, но не пользовавшихся коммерческим успехом альбомов. Без признания, без удачи и без денег, Блю стал, тем не менее, одним из самых интересных героев снятого Диланом в 1978 году сюрреалистического четырехчасового фильма «Ренальдо и Клара». Четыре года спустя, во время пробежки в Центральном парке Нью-Йорка, Блю свалился замертво. Тело его лежало в морге неопознанным и невостребованным несколько недель.

Чтобы доказать, на что он способен, Херб Коэн должен был

теперь добыть Уэйтсу контракт с фирмой грамзаписи. Опасаясь, что «Bizarre» сочтет молодого артиста слишком похожим на уже имеющегося у них фолк-певца Тима Бакли, Коэн положил глаз на другую фирму. Это был небольшой независимый лейбл, лишь недавно созданный молодым страстным фанатом музыки.

Дэвид Геффен, пройдя школу в знаменитом артистическом агентстве Уильяма Морриса, в 1968 году вступил на путь рок-менеджмента, взяв под свою опеку молодой талант Лору Найро. Он добыл для нее контракт с энергично растущей «CBS Records», затем быстро пошел в гору, добавив в свой и без того богатый список подопечных (Боб Дилан, Саймон и Гарфанкель, Леонард Коэн) еще Дженис Джоплин, Santana и Spirit[68]. И если сама Найро оказалась слишком сложной для массового признания, песни ее пришлись по вкусу многим другим артистам, в том числе таким успешным, как Blood, Sweat & Tears, Three Dog Night Барбра Стрейзанд и Fifth Dimension. В 1970 году Найро посвятила свой альбом «New York Tendaberry» Дэвиду Геффену, «менеджеру и другу».

Слишком активный, чтобы ограничиться лишь одним артистом, Геффен скоро заключил плодотворный союз с Элиотом Робертсом. Вместе они взяли в свои руки дела целой группы музыкантов, которые в совокупности воплощали звук молодой Калифорнии: Линда Ронстадт, Джексон Браун, Джони Митчелл и, главное, — Crosby, Stills, Nash & Young.

Дерзость, тактика менеджмента и знание индустрии помогли Геффену собрать супергруппу, и к 1970 году бывшие члены Buffalo Springfield, Byrds и Hollies уже получили гордый титул «американские Beatles». Позже им доставалось за звездную надменность, за бесконечные внутренние конфликты и за их роль в создании «Мафии авокадо»[69]. Но пока Геффену удавалось держать их под контролем, Crosby, Stills, Nash & Young были настолько успешны и популярны, что, как говорил один из людей из их круга, «легко могли бы основать собственную религию».

К началу 70-х Дэвид Геффен был некоронованным королем всей сцены Каньон-Лорел, которая тогда переживала нелегкое время после зверского убийства Шэрон Тейт бандой Чарлза Мэнсона в 1969 году. Для новых хиппи-радикалов кино было искусством устаревшим: студии-мэйджоры по-прежнему выпекали свои крупнобюджетные блокбастеры, но даже свежеиспеченные они уже казались покрытыми пылью. Никто не хотел смотреть такие гигантские проекты, как «Тора! Тора! Тора!» или «В ясный день увидишь вечность». Нет, молодая энергичная поросль лос-анджелесских деятелей шоу-бизнеса сделала ставку на рок-н-

ролл.

Старый Голливуд принял рок-музыку с такой же опаской, с какой тетушка старая дева принимает своего племянника-панка. Однако при всем их первоначальном фырканье — даже если предположить, что они и в самом деле не могли поначалу выносить какофонию рока, — голливудские магнаты, однако, очень скоро поняли, что эти курящие траву длинноволосые босяки способны приносить огромные деньги.

Так оно и случилось — кинодеятели старого стиля отрастили волосы, сбросили костюмы и галстуки и даже стали покуривать травку. «Бабло» всегда было главным общим языком для всего Лос-Анджелеса. И одним из первых, кто осознал этот факт, был Дэвид Геффен.

Ему было едва за 30, и к тому времени Геффен совершил успешный путь из нью-йоркского офиса агентства Уильяма Морриса на Западное побережье. «Геффен поднял ставки, превратив мало кому известных фолк-певцов в суперзвезд с частными самолетами, — писал в своей книге «Отель «Калифорния»» Барни Хоскинс. — Он увидел, что тут можно сделать миллионы, быть может, не меньше, чем в кинобизнесе, и начал мечтать о карьере рок-н-роллього Луиса Майера[70], биографию которого он с такой жадностью поглощал в юности».

Геффен понимал растущее культурное и финансовое значение рок-индустрии. К тому же он прекрасно умел находить общий язык и с артистами, и с магнатами шоу-бизнеса. К 1971 году он превратился в главную фигуру в рок-менеджменте. Однако он был полон амбиций, и ему надоело быть на вторых ролях у боссов крупных фирм грамзаписи. Дэвид хотел иметь свою фирму. Отвергнув несколько названий: «Benchmark», «Refuge» и «Protection», Геффен, наконец, нашел то, что ему понравилось: «Asylum».

Теперь, обзаведясь собственным лейблом, Геффен мог предложить своим артистам именно то, что значилось в названии его фирмы — укрытие, прибежище от жадного до денег мира корпоративного шоу-бизнеса. В неизменных джинсах, с по дилановски вьющимися волосами Геффен легко находил общий язык с артистами — не то что какой-нибудь ходульный бизнесмен в костюме.

«Он один из нас, — говорил о Геффене молодому Джексону Брауну Дэвид Кросби. — Он умеет вести дела с крупным бизнесом». В подтверждение этих слов Геффен получил еще одно посвящение: «Агенту и другу» — на обложке «Dqavu», первого взобравшегося на вершину хит-парадов альбома неутомимых Crosby, Stills, Nash & Young.

С самого начала, вслед за Лорой Найро, гефференовский «Asylum» стал прибежищем для тонких и умных певцов-ав-торов песен. Вскоре ему удалось собрать вокруг себя вполне внушительный круг: Джони Митчелл, Джексон Браун, Джуди Силл, Дэвид Блю и… Том Уэйтс.

«Значительный артист, — говорил много лет спустя Барни Хоскинсу Геффен, — для меня в первую очередь автор-исполнитель песен. Человек, который ни от кого не зависит». Дэвид был покорен, услышав Уэйтса в «Troubadour» в 1972 году, и вскоре вступил в переговоры с Хербом Коэном. Еще через несколько месяцев Уэйтса обрел новый дом.

Но Геффен был не только «свой парень», но и ушлый бизнесмен. Сколько бы раз, основывая «Asylum», он ни повторял «мы и они», уже через год он продал свой лейбл «Warner Bros», где тот быстро утонул в массе другой музыки.

Расслабленная «джинсовая» манера Геффена вести бизнес имела не меньше недругов, чем сторонников. «Когда Дэвид Геффен нырнул в калифорнийские воды в качестве менеджера, ощущение было такое, как будто в лагуне появилась акула, — с горечью вспоминал продюсер Doors Пол Ротшильд в книге Фреда Гудмана «Особняк на холме». — И все сразу изменилось. На смену прежнему девизу «делаем музыку — и деньги, если получится» пришел новый: «делаем деньги — и музыку, если получится»».

Менее жесткую деловую стратегию выдвинул некогда учитель Геффена, умный и лукавый Ахмет Эртеган из «Atlantic Records». Вот какую формулу успеха он предложил однажды своему протеже: «Двигаться нужно очень медленно. И тогда, быть может, наткнешься на гения, который тебя обогатит!»

Том Уэйтс, однако, в те времена от всех этих деловых страстей был предельно далек. Ему исполнилось 23 года, и у него, наконец, был настоящий контракт с фирмой грамзаписи. «Я поймал эту волну понимания, симпатии и поддержки, которая охватила тогда авторов песен, — рассказывал он 30 лет спустя Барни Хоскинсу. — В то время любой человек, который писал и исполнял свои песни, мог получить контракт. Любой. Я оказался одним из них».

И хотя легенда гласит, что Уэйтса обнаружил Геффен, на самом деле на лейбл его скорее привел партнер Геффена Элиот Робертс. К моменту появления Уэйтса в «Asylum» Робертс уже завоевал прочную репутацию человека со звериным нюхом на талантливых авторов. Как и Геффен, Робертс вышел из недр агентства Уильяма Морриса, поддержав одну будущую звезду.

Увидев первые концерты молодой Джони Митчелл, Элиот

Робертс немедленно стал ее менеджером. Как и Геффен с Лорой Найро, Робертс занимался Митчелл и ее карьерой с подлинной одержимостью («Ради нее я готов был пойти на что угодно, даже на убийство!» — признавал впоследствии Робертс). Когда Митчелл, в свою очередь, познакомила его со своим соотечественником канадцем Нилом Янгом, Робертс понял, что напал на золотую жилу.

«Мы чувствовали, что вокруг нас полно прекрасных авторов, которые должны иметь возможность записаться, хотя мы и знали, что не все они добьются успеха, — рассказывал Робертс Барни Хоскинсу. — Уэйтс от них всех отличался, так как придумал себе этакий образ битника. В Лос-Анджелесе он мог себе это позволить — кроме него на эту нишу никто не претендовал».

Глава 6

Первый альбом… Он как дикая кошка: его можно пнуть, прогнать на задворки охотиться за падалью или же пригласить в дом, пригреть и научиться любить его. Если эти первые песни лелеять, они могут получить премии и стать полноправным членом семьи. Или же будут царапать мебель, гадить на пол и всю ночь не давать спать своим воем.

Так или иначе, но первый альбом всегда квинтэссенция: всю свою жизнь вы вкладываете в эти песни и выпускаете их из тайников своей души в полную неизвестность. Среди любящих почесать языки знатоков может распространиться слух, что это стоит послушать, но, скорее всего, пластинка проскочит совершенно незамеченной и такой и останется.

Первый альбом может стать сенсацией или же навеки охладить энтузиазм музыканта. Особенно интересны первые альбомы авторов-исполнителей: первенцы Пола Саймона, Боба Дилана и Брюса Спрингстина нашли всего несколько тысяч покупателей. И авторы их в результате оказывались перед серьезной угрозой прекращения контрактов — если только ситуация не улучшится.

Как и многие тысячи других, первый альбом Тома Уэйтса должен был стать поворотом, итогом его богатого жизненного опыта, отражением памяти молодой жизни, полной трагической любви и огромных планов на будущее — все это надо было уместить на двух сторонах 40-минутной виниловой пластинки.

Со щитом или на щите… Если первый опыт найдет слушателя, то это поможет организовать турне и пробить радиоэфир — дальнейшее будет лишь наращиваться на этот первый успех. Неизбежно, впрочем, следующие альбомы будут все дальше и дальше отодвигать автора от его публики. Как показывает опыт, материалом начинает становиться природа одиночества звезды — любовные связи с другими авторами-исполнителями или же фатально ненадежный сервис в отелях.

Так, во всяком случае, было тогда. Сегодня все иначе… Сегодня успех измеряется не фактическими продажами, а количеством радиоэфиров твоего первого сингла. Телевизионные реалити-шоу еженедельно пережевывают и выплевывают новых звезд — с призрачной или и вовсе без какой бы то ни было надежды на настоящую карьеру.

После такой мгновенной телеславы и последующего хита-сингла третий акт почти никогда не наступает. В сегодняшнем обезумевшем, одержимом звездной болезнью и «желтизной»

мире, реального смысла лелеять нового исполнителя практически нет. Да и нужды реальной тоже нет: через минуту появится следующий. В безумной жестокой гонке поп-музыке XXI века такие артисты, как Том Уэйтс, Рай Кудер, Элвис Костелло и Вэн Моррисон, имели бы немного шансов на успех.

В 1973 году, однако, Том Уэйтс был на седьмом небе. Со своими песнями о грязнулях-неряхах, автомобилях и конечно же башмаках, он наконец заполучил контракт. Контракт с «Asylum», самым классным лейблом в стране. И в момент выхода альбома, мир казалось был у Тома на ладони. «Closing Time» записывался в 1973 году. Сессии в студии «Sunset» в Голливуде (где записывались Buffalo Springfield, Джони Митчелл, Нил Янг, Love и Doors) были быстрыми и эффективными. Уэйтс конечно же нервничал, но в своем материале он был уверен.

Продюсером от «Asylum» был Джерри Йестер, еще один клиент менеджера Уэйтса Херба Коена. Йестер подвизался в числе кандидатов в Monkees, затем перешел в Modern Folk Quartet. После их распада Йестер заменил Зэла Яновски в Lovin' Spoonful, а когда развалились и те, занялся продюсированием пластинок. Наряду с чистым гармоничным пением Association, Йестер также записал пару альбомов со своей женой Джуди Хенске.

В 1967 году Йестер продюсировал шедевр Тима Бакли «Goodbye & Hello», а двумя годами позже — и последующий его альбом «Happy Sad». Изнуренный наркотиками Бакли был тоже клиентом Херба Коэна, что и привело Йестера к Тому Уэйтсу.

Отношения между ними были далеки от сердечных. Понимая, что это всего лишь его первый альбом, Уэйтс, тем не менее, имел весьма четкое представление о том, какой именно он хочет видеть свою пластинку. Но, если у Уэйтса в голове была фортепианная, ориентированная на джаз музыка, то Йестер неизбежно стремился к красочному фолк-звучанию. В конце концов, Уэйтс уступил опыту Йестера: «Я в студии был еще ребенком, сам процесс записи меня полностью ошеломил».

«Мы отчаянно боролись друг с другом, — вспоминал несколькими годами позже Уэйтс. — Если бы все было так, как желал Джерри, то получился бы более фолковый альбом, я же хотел слышать контрабас и трубу с сурдиной… поэтому и получилось все немного неровно».

Несмотря на все опасения Уэйтса по поводу «Closing Time» и роли продюсера, Йестер продолжал работать с певцом: в частности, он сделал аранжировки струнных на четвертом альбоме Уэйтса, его шедевре «Small Change». Наиболее ярко способности Йестера проявились в мастерской аранжировке

открывающего альбом «Tom Traubert's Blues».

Вспоминая «Closing Time», Джерри Йестер рассказывал: «Запись была сделана за полторы недели. Одна из причин, по которой все вышло именно так, состояла в том, что мы не смогли получить ночные часы, которые я хотел, и работать нам приходилось с 10 до 17 каждый день. Дня два у нас ушло на привыкание, но, как только мы освоились, все пошло отлично. Все были по-настоящему настроены на работу. Никто не писал так, как Том. Его талант был совершенно невероятным. А на фортепиано он играл не хуже чем Хоги Кармайкл, черт его побери!»

Обложка «Closing Time» выглядела, пожалуй, ближе к представлению Уэйтса о «правильном» звучании альбома: на часах указано время 3:22 — ночи, не дня. Изможденный артист сидит за разбитым роялем в баре. На крышке рояля — стакан с виски, бутылка пива и забитая окурками пепельница.

Спустя три десятилетия трудно совместить этот снимок с тем артистом, которого мы знаем сегодня. Конечно, когда-то Том Уэйтс был и таким молодым. Да, черт побери, когда-то все мы были молодыми. Но дело не только в его удивительной молодости, дело еще и в том, как пристально он смотрит в объектив, опираясь головой на руку: выглядит он как дикарь, ужаснувшийся тому, что душа его оказалась в плену фотообъектива. Юное лицо трубадура венчает кудрявая шевелюра, внизу — немодная козлиная бородка. Но все же это молодой автор-исполнитель, который мог спокойно разделить трапезу с Джеймсом, Кэрол, Нилом и Джони.

А когда, наконец, вы поставите пластинку на проигрыватель… где же знакомый теперь голос, который будто протащили через преисподнюю? Этот молодой парень звучит свежо… чуть ли не живо. Почти как гость на воскресном обеде. Голос скорее рассвета, чем заката.

«Closing Time» — уверенный дебют, дебют, по которому видно, насколько приятно не в ногу со своими современниками шагает Том Уэйтс. Совершенно очевидны его любовь к джазу и к традиции классической американской песни. А усталый голос и желчность материала показывают, что Уэйтс на верном пути к развитию своего знаменитого нынче сценического имиджа.

«Мне всегда было нелегко приспосабливаться к студии, — признавался Уэйтс. — Можно прийти и записать великий альбом, а можно сопли жевать». О соплях на этот раз, впрочем, и речи не было. И, даже если «Closing Time» альбом не безупречный, в нем, тем не менее, немало надежды на реальное будущее. «Ol' 55», «I Hope That I Don't Fall in Love With You», «Martha», «Old Shoes (&

Picture Postcards)» и «Rosie» — прекрасно структурированные песни: щемящие и трогательные, в то же время сумевшие избежать слезливой сентиментальности и жалостливости, столь характерной для многих современников музыканта.

«Martha» — песня о болезненной памяти. Уэйтс предстает в роли старика, размышляющего о том, какой могла бы быть его жизнь. После 40-летней разлуки он встречается со своей первой любовью. Песня задевает за живое и в то же время выбивает почву из-под ног. Мало кто в 1973 году пел о любви пенсионеров. И уж точно никто не делал это так трогательно, как Том Уэйтс.

Не забывайте, что тогда во главе угла была молодость. Вудсток, хиппи и «Беспечный ездок» остались в прошлом. В год выхода «Closing Time» на свет появились такие футуристические альбомы, как «Dark Side of the Moon» [Pink Floyd], «Aladdin Sane» [Дэвида Боуи] и «For Your Pleasure» [Roxy Music]. Но «Martha» — свидетельство странного желания Уэйтса родиться старым. Это заявка 24-летнего человека на родство с тем самым подвалом, где родители его школьных друзей чокались стаканами виски с висевшим на стене плакатом Синатры.

Для открывающей «Closing Time» песни «Ol' 55» как нельзя лучше подходят слова «повидавший свет» и «усталый». Мальчишка, сломя голову и забыв обо всем, мчится на древнем разбитом автомобиле. Для Уэйтса, как и для его почти ровесника Брюса Спрингстина, автомобиль олицетворяет бесценное ощущение свободы, возможность сбежать… Песня катится под мелодию фортепиано и гитары, как набравший скорость автомобиль.

Гитарная «Old Shoes (& Picture Postcards)» выстроена на приятном синкопированном ритме и мечтательном прощальном тексте о зовущей дороге. «I Hope That I Don't Fall in Love with You» — нежная композиция, хоть и пытается выглядеть циничной. Поворот в сюжете можно предвидеть, но впечатление о песне это совершенно не портит — она строится еще на одной прекрасной мелодии и сведена Джерри Йестером сдержанно и сочувственно. «Rosie» — атмосферная зарисовка ночного бара, где Уэйтс рефлектирует в компании луны и «старого ленивого бабника».

Несмотря на многообещающее звучание, «Closing Time» не лишен недостатков. «Grapefruit Moon» and «Lonely» тусклы и слишком зажаты, а «Little Trip to Heaven (On The Wings of Your Love)» — приторно сентиментальна. Нервозность и неуверенность Уэйтса чувствуются на слишком многих из 12 треков альбома. Некоторые вещи — «Virginia Avenue», «Midnight Lullaby», «Ice Cream Man», «Little Trip to Heaven» — дают намек на будущий, более джазовый стиль Уэйтса. Но пока музыканту не хватает

твердости и уверенности в себе, чтобы отбросить привычную джинсово-пряную палитру авторов-исполнителей. «Closing Time» — работа новичка, но вместе с тем вполне занятная во всех нужных местах.

«О'кей, — бормочет Уэйтс перед началом последнего трека, инструментальной «Closing Time», — а теперь одна вещица-нетленка…» Ну как же… Покупателями «Closing Time» были лишь родственники и ближайшие друзья, и по выходе альбом не снискал практически никакого внимания. Большинство первых покупателей были, наверное, привлечены скорее фактом появления нового имени на принадлежащем Дэвиду Геффену «Asylum», чем зарождающимся талантом Уэйтса.

У «Closing Time» к тому же на момент выхода была жестокая конкуренция. Молодым покупателям пластинок приходилось выбирать между «Goodbye Yellow Brick Road» [Элтона Джона], «There Goes Rhymin' Simon» [Пола Саймона], «Band on the Run» [Пола Маккартни], «Catch a Fire» [Боба Марли] и «Houses of the Holy» [Led Zeppelin]. По два альбома в том году выпустили Дэвид Боуи, Элтон Джон и молодой новичок Брюс Спрингстин.

«Гарри Дин Стэнтон[71] однажды рассказал мне, что нашел экземпляр моей первой пластинки на железнодорожных путях. Он был в какой-то глуши на съемках и увидел валяющуюся на рельсах пластинку. Неплохая история. Лучше уж там, чем в корзине для распродажи», — рассказывал Уэйтс Кристин Маккена.

Коллеги Уэйтса с первых же шагов неплохо помогали ему финансово. «Ol' 55» стала первой песней Уэйтса, исполненной другими артистами, — в 1974 году Eagles, товарищи Уэйтса по «Asylum», включили ее в свой третий альбом «On the Border». Уэйтса, однако, это нисколько не порадовало. «Я не люблю Eagles, — ворчливо говорил он в интервью Фреду Деллару из «NME». — Слушать их не веселее, чем смотреть, как сохнет краска. Их альбомы годятся только на то, чтобы проигрыватель от пыли сохранять, больше ни на что».

Уэйтс вообще весьма вяло относился ко всей кантри-рок тусовке. В этом есть немалая ирония, так как лейбл его был прибежищем для немалого числа музыки, которую Том презирал. «Кантри-рок? Да все эти ребята выросли в Лос-Анджелесе и навоза даже не нюхали, все эти говнюки из Каньона-Лорел. Они бы и двух минут не выдержали в Путнэм-Каунти (любимое место Уэйтса, давшее название песне на его третьем альбоме). Там, если кого-то вечером пристрелят, то газеты наутро напишут, что он умер естественной смертью».

Несколько лет спустя Уэйтс признает, что слегка перегнул

палку в своем презрительном отношении к коллегам. «Я был мальчишкой, — раскаянно говорил он Барни Хоскинсу. — Только вылупился на свет и вел себя как заносчивый мудак. Этакая смесь «обратите на меня внимание…» и «да пошли вы все!..», иногда в одном предложении. Я потом говорил с Доном Хенли и принес ему извинения. Он простил меня, и мы забыли эту историю».

Неудивительно, что 30 лет спустя Уэйтс редко вспоминает «Closing Time», и в свой первый сборник («Tom Waits: Anthology», 1988 г.) он включил лишь две песни из альбома — «Martha» и «Ol' 55».

Несмотря на появление на престижном «Asylum», «Closing Time» остался практически незамеченным. В Британии не появилось ни единой рецензии, в США — считанное число. Уэйтс, однако, попал на страницы «Rolling Stone», журнала действительно важного. Сравнив его для начала с Рэнди Ньюманом и Фрэнком Синатрой, Стивен Холден в своей вдумчивой рецензии на «этот замечательный дебютный альбом» писал: «И хотя многим чувствительность Уэйтса может показаться самолюбованием, в этой работе есть юмор и чувство абсурда, которые поднимают ее над уровнем банального нытья. Как и Лудон Уэйнрайт…[72] Уэйтс балансирует на грани пафоса и напыщенности, ни разу не делая шаг в неправильном направлении. И тот, и другой чувствуют грань, за которой начинается фальшь, обоим скорее помогает актерский инстинкт, чем музыкальная интуиция».

«Asylum», тем не менее, были вполне довольны. Никаких особенных надежд на дебют Уэйтса там никто не возлагал. Eagles, в числе первых подписавшие контракт с фирмой, давали достаточно прибыли, чтобы субсидировать своих менее успешных товарищей по лейблу. Наибольшим успехом Дэвида Блю, того самого певца и автора песен, который привлек внимание лейбла к Уэйтсу, было исполнение Eagles его «Outlaw Man» на их альбоме «Desperado».

«У них была вера в меня, они знали, что рано или поздно я сделаю нечто значительное», — говорил Уэйтс о своих ранних отношениях с фирмой. В то время артистов лейбла связывали отношения товарищества — Джони [Митчелл] и Гленн [Фрей, из Eagles] помогали Джексону [Брауну] на его дебюте 1973 года, Джексон помогал Дону [Хенли] и Гленну. Но Уэйтс осмотрительно держался особняком: «Домой я их к себе не приглашал, мы не очень-то общались».

Предубежденность у него существовала не только по отношению к Eagles. Уэйтс был в целом настроен критически ко всей расслабленной калифорнийской сцене того времени: «Чтобы

писать хорошие песни, нужно быть немного частным следователем… «Я ехал по пустыне на лошади без имени…»[73], «Я чуть не подстригся…»[74]. Ну и что?.. Каждую минуту в мире рождается какой-нибудь чувак, и у некоторых из них есть куча денег, которые они тратят на «A Horse With No Name»!»

28 сентября 1975 года в Лос-Анджелесе, на огромном стадионе «Anaheim», произошло событие, которое самый чуткий хроникер эры «Asylum» Барни Хоскинс окрестил как «своего рода джинсовый апофеоз». Под мягким южным солнцем 55 тысяч человек расслабленно внимали сладким серенадам из уст Eagles, Линды Ронстадт, Джексона Брауна и Джей Ди Саутера. Нет нужды говорить, что Тома Уэйтса там и в помине не было.

Лейбл хотел от своего парня того, чего лейблы хотят всегда: чтобы он отправился в турне продвигать свой альбом перед реальной аудиторией, которая вовсе не обязательно ему сочувствует. Даже много лет спустя, во время нашего разговора в Лондоне, когда Том вспоминал об этом, его трясло: «Это был настоящий террор».

Глава 7

Пока Дэвид Геффен и Элиот Робертс заправляли у себя в Лос-Анджелесе лейблом «Asylum Records», их лондонские коллеги Дэвид Беттеридж и Крис Блэкуэлл делали то же самое на своем «Island Records». «Island» был самой известной фирмой для британских авторов-исполнителей, и в число его артистов входили Кэт Стивенс, Ричард Томпсон, Джон Мартин и Ник Дрейк. Рассказывая мне о проблемах продвижения Ника Дрейка в то же время, когда «Asylum» раскручивал Тома Уэйтса, Дэвид Беттеридж подчеркивал: «Ник был, безусловно, Артист с большой буквы… настоящий талант. Но талантов тогда вокруг было столько… так много всего происходило… Всех интересовали только два вопроса: где сингл и где гастроли?».

Те же два вопроса были актуальны и для Америки. Тактика не менялась: подогреть интерес к альбому гастролями, а по пути попытаться набрать как можно больше теле-и радиоэфиров. Но никаких иллюзий не строить.

Большую часть 70-х Том Уэйтс жил в Лос-Анджелесе, но на самом деле львиную долю этого времени он провел в дороге. В жестком конкурентном мире рок-н-ролла Уэйтсу приходилось постоянными гастролями напоминать публике о своем существовании. Это были долгие, одинокие и тяжелые поездки.

Здесь стоит на мгновение притормозить и вспомнить, какая обстановка была в те времена, когда Уэйтс начинал свою карьеру. Очень распространена ошибка, когда людям кажется, что музыкальная сцена 30 лет назад была примерно такой же, как сегодня, в эпоху развитой индустрии шоу-бизнеса XXI века. Сегодня фирмам приходится иметь дело с постоянно падающими тиражами и анархией скачивания. Место хит-парадов как арбитра массового вкуса заняли телепередачи типа «Pop Idol», «The X Factor» и «Fame Academy». Телевидение, радио, спутниковое телевидение, цифровое радио, интернет… все они теоретически расширили интерес к популярной музыке. Но этот широкий выбор по сути дела привел к снижению ее влияния.

Когда Уэйтс впервые окунулся в гастрольную жизнь, музыка — или, если угодно, рок-музыка — представляла собой куда более компактное целое. Beatles завоевали Америку всего десятилетием раньше, но тогда это казалось далеким прошлым. Rolling Stones гастролировали по Штатам каждые год-два и получили титул «величайшая рок-группа мира». Так же регулярно приезжали Led Zeppelin и The Who, но концепция многомиллионного спонсорства тогда еще казалась антиутопией.

Боб Дилан не гастролировал на тот момент уже восемь лет, и было вовсе не очевидно, сумел ли он сохранить свою аудиторию. Pink Floyd воспринимались как группа «андерграунда». Crosby, Stills, Nash & Young ветер развеял в четыре разные стороны. Simon & Garfunkel распались сразу после «Bridge over Troubled Water», успех которого ни тот, ни другой не могли даже надеяться повторить.

Джим Моррисон, Джими Хендрикс и Дженис Джоплин были уже мертвы. Никто, кроме читателей журнала «Zig Zag», никогда не слышал имен Грэма Парсонса, Velvet Underground или Ника Дрейка. Регги Боба Марли считался смешной музыкой, под которую танцевали скинхеды. Дэвид Боуи был новинкой глэм-рока — в одном ряду с Гэри Глиттером, Slade и Sweet. Даже Брюс Спрингстин был еще практически неизвестен — один из десятка «новых Диланов», которым предстояло еще утвердить свою репутацию.

Музыкальную прессу Британии — «Melody Maker», «New Musical Express», «Sounds», «Disc» и «Record Mirror» — наводняли имена новых сенсаций чартов. Сейчас в это трудно поверить, но каждую из 52 недель года газеты были полны новостей, рецензий и интервью. Каждый серьезный меломан или просто любопытствующий именно к газетам обращался за информацией. Не было толстых ежемесячников, которые освещали десятилетия рок-истории — не было еще самой рок-истории. Элвис был еще жив, и регулярно как часы появлялись свежие слухи о его возможном приезде в Британию. С не меньшей регулярностью курсировали и слухи о грядущем воссоединении Beatles.

Не было вебсайтов, где можно было точно выяснить, кто все эти люди на обложке битловского «Сержанта»; ни по одному из телеканалов (да и было-то их всего три) не показывали часовых документальных программ из серии «Классические альбомы». Ни одному каналу и в голову не могла прийти идея посвятить целый вечер подробнейшему рассмотрению проблемы «Величайший сингл всех времен». Нельзя было зайти в университет за углом и записаться на курс по рок-н-роллу. Никаких диссертаций на тему «Как писать рецензию на альбом» или лекций «Как пробраться за кулисы».

Если в вашей местной библиотеке — что было весьма маловероятно — и можно было найти хоть какие-нибудь книги по поп-музыке, то это были: а) биография Дилана Энтони Скадуто, б) книга Хантера Дэвиса о Beatles и в) «Жизнь Элвиса» Джерри Хопкинса. Пролистать десятитомную энциклопедию рока вам бы не удалось — никаких энциклопедий еще и в помине не было, и казалось, что наследие Холи Ниэр[75] или Vent 414[76] навсегда

канет в вечность.

Если говорить о радио, то на Би-би-си уже существовало Радио-1. И, хотите верьте, хотите нет, это всё. По Радио-2 передавали Монтовани[77]. Похоронные позывные «Sing Something Simple»[78] все еще звучали каждый воскресный вечер. Не было ни коммерческого, ни пиратского радио. Не было цифрового радио. Было только Радио-1… и оно было всемогущим.

Утренняя программа «The Breakfast Show» обладала огромным влиянием — мелодия, которую человек слышал перед уходом из дома, оставалась с ним, скорее всего, до конца дня, а на выходные он шел в магазин и покупал эту пластинку. Не было еще не только I-pod'a, не было и Walkman'a. Нельзя было слушать музыку за компьютером на работе, так как не было еще компьютеров. Точнее, были, но размером с комнату, и управляли ими суетливые люди в белых халатах.

В такой мир вышел в 1973 году дебютный альбом Тома Уэйтса «Closing Time». В Америке существовали FM-радио и журнал «Rolling Stone», но в целом и там с информацией было не густо. И хотя Вудсток остался в памяти как главный рок-фестиваль, именно в 1973 году рок-событие собрало самую крупную в истории аудиторию — 600 тысяч человек съехались в деревушку Уоткинс Глен в штате Нью-Йорк послушать The Band, The Allman Brothers и Grateful Dead.

Казалось, что, устав от 60-х, публика в первой половине 70-х нашла успокоение в более легкой и менее взыскательной музыке. Кроме друзей Тома из группы Eagles огромной популярностью пользовались Chicago, Carpenters и Нил Даймонд.

И еще Элтон Джон. На пике популярности в середине 70-х пластинки Элтона Джона составляли фантастические 3 % всех продававшихся в мире пластинок. Америке особенно пришелся по вкусу поющий пианист, и в ноябре 1975 года в Лос-Анджелесе прошла «Неделя Элтона Джона». Каждый вечер, сходя со сцены после концерта перед аудиторией в 70 тысяч человек, Элтон буквально падал в объятия таких знаменитостей, как Кэри Грант и Граучо Маркс. Продававшиеся миллионными тиражами альбомы вроде «Madman Across the Water» — именно это нужно было фирмам грамзаписи от авторов-исполнителей.

Том Уэйтс с самого начала понимал, что его мрачноватым фантазиям пробиться будет нелегко. «Марселя Марсо передают по радио чаще, чем меня», — мрачно шутил он.

Уэйтс знал: чтобы добиться успеха, надо оставить Лос-Анджелес, брать под мышку клавиши, и вперед — на гастроли. Надо внедряться в концертную сеть, продавать свой товар каждый вечер и в каждой дыре: от Атланты до Паукипси, от Тупело до

Пеории. Один вечер — «Bottom Line» в Нью-Йорке, следующий — «Passim's Club» в Кембридже, штат Массачусетс, затем «Main Point» в Брин-Мар, штат Пенсильвания, затем «Shaboo Club» в Виламантике, штат Коннектикут. И так далее, и так далее, и так далее…

Начав гастролировать, Уэйтс постепенно привык к враждебному отношению публики. Хотя нередко причина антипатии заключалась в несовместимости Уэйтса в качестве разогрева с главным блюдом концерта. От промоутеров следовало бы ожидать определенной чуткости при формировании концертной афиши: Graham Parker & The Rumour на разогреве перед Southside Johnny & The Asbury Jukes — прекрасное сочетание. Необъявленный Элвис Костелло, развлекающий публику перед Бобом Диланом в «Brixton Academy» — прекрасное вложение средств. Элтон Джон, выходящий на сцену «Royal Albert Hall» перед группой Сэнди Денни Fotheringay, — мало кто потребует своих денег обратно.

Однако первые концерты Тома Уэйтса выглядели так, будто их составил безумный, разорившийся и полностью отчаявшийся промоутер. «Однажды я играл перед Билли Престоном — полная катастрофа», — весело рассказывал мне Уэйтс.

Менеджер певца Херб Коэн работал также с Фрэнком Заппой и его Mothers of Invention, и Уэйтса нередко засовывали играть перед Заппой. Правда, поклонники Заппы, приходившие послушать гитарную пиротехнику Фрэнка, его подрывной юмор и непростой неоклассический рок, оказывались совершенно не в восторге от необходимости все первое отделение слушать запинающегося бомжа, который выглядел и звучал, как отрыжка давно забытого далекого прошлого.

«Гастроли с Заппой были сплошной бедой», — говорит Уэйтс, вспоминая этот тур. Уэйтса постоянно освистывали. Так как менеджеру них был один, то для него вставлять Уэйтса на разогрев было и просто и дешево, но из-за реакции преданных фанов Заппы Уэйтс чувствовал себя никому не нужной затычкой.

Заппа и в самих Mothers был настоящим диктатором, и уж тем более сердечность его не распространялась за пределы группы. Даже испытывающий к нему необыкновенную симпатию биограф Заппы Барри Майлз описывает своего героя как «убежденного мизантропа, который относился к внешнему миру с предельным цинизмом и презрением, а свое общение с другими людьми сводил к абсолютному, самому необходимому минимуму».

«Я отыграл с Заппой три тура, — рассказывал Уэйтс Тодду Эверетту, — но потом понял, что все, больше не могу. Очень

непросто выходить одному на сцену перед пятьюдесятью тысячами человек и в ответ получать лишь недовольство и раздражение. Чем только в меня не швыряли…»

И 30 лет спустя рана эта не затянулась: «Тяжело, когда три с половиной тысячи человек в хоккейном зале в едином порыве орут тебе во всю глотку: «Говно!»»

Для Уэйтса эти его первые концерты, годы борьбы, когда он оттачивал свои зубы, были безусловно нелегкими.

Среди других артистов, которые наслаждались вниманием пришедшей послушать их публики, пока Уэйтс в гримерке зализывал раны после первого отделения, были Чарли Рич, Blue Oyster Cult Джерри Джефф Уокер, Джон Хаммонд, Fishbone, Билли Престон, Бонни Райт, Поко, Эл Жарро, Роджер Макгвин, Марта Ривз, Минк Девилл, Джон Стюарт и Леон Редбоун. Последняя парочка представляла собой, должно быть, забавное сочетание: неопределенного возраста, поющий под джазовые аранжировки Редбоун выступал как первый артист созданного Диланом лейбла «Ashes & Sand». Специализировался он на регтайме, джазе и водевиле. Внешне был похож на Граучо Маркса, а звучал в точности, как и его разогрев.

В интервью Нику Кенту в 1978 году Уэйтс рассказал еще об одном памятном концерте: «По какой-то неведомой причине меня вписали играть в благотворительный концерт фонда гомосексуалистов. Публика была еще та, капризная. Но самое страшное произошло, когда мне пришлось выступать сразу после Ричарда Прайера[79], который, уходя со сцены, выкрикнул в зал: «Поцелуйте мою черную задницу, педики!»

Что делать, я не знал, но вышел и почему-то начал петь «Standing on the corner, watching all the girls go by…»[80].

Еще был эпизод, который Уэйтс «с любовью» вспоминал в день нашего знакомства: «Однажды я играл на разогреве у парня по имени Буффало Боб с его командой The Howdy Doody Review. Он был ведущим детской телепрограммы. Мы ездили по колледжам и выступали с дневными концертами перед детишками с мамашами. Он называл меня «Томми», и мне хотелось этого сукиного сына придушить. Он всю жизнь варился в этом водевильном шоу-бизнесе и проявлял этакое снисходительное отношение ветерана к новичку. Всю неделю я надеялся, что он помрет от рака…»

Позже Уэйтс признавал, что «в городах вроде Миннеаполиса, Филадельфии, Бостона и Денвера я представлял собой весьма странный культурный феномен».

Именно странный. Представьте себе: 1974 год, и вы идете на концерт. Вы уже бывали на Led Zeppelin. И на Питере Фрэмптоне.

И на Fleetwood Mac. Если вы вечером остаетесь дома, то предпочитаете хирургию на открытом сердце в исполнении Джони Митчелл или Джеймса Тейлора. Вы пропустили Вудсток, но у вас есть тройной альбом, и вы видели фильм, даже два раза, так что считай побывали там… По жестокому факту рождения 60-е прошли мимо вас, но 70-е тоже выглядят неплохо. И тут выходит этот парень, который звучит как открытая рана, а выглядит как ваш дядя. Совсем не так вам представлялся этот вечер…

Но уж кем-кем, а слабаком Уэйтс не был и сдаваться не собирался. Он упорно гнул свою линию, и оставшиеся 70-е провел на гастролях, продвигая свои первые полдюжины альбомов.

Вне зависимости от времени года «Christmas Card from a Hooker in Minneapolis» («Рождественская открытка от шлюхи из Миннеаполиса») неизменно подпиралась «Silent Night»[81]. Нередко музыкант включал в программу и фрагмент из «Goin' out of My Head» — хита 1964 года группы Little Anthony & The Imperials. Это было трогательно-нежное исполнение — тень воображаемой жизни, — но, как и большая часть его тогдашнего творчества, публику эти песни чаще всего оставляли равнодушной.

Гастрольная жизнь практически разрушила печень Уэйтса. Он пил, чтобы приглушить нервы, которые шли вразнос перед выходом к публике, зачастую настроенной откровенно враждебно. Почти неизменно черная одежда еще больше подчеркивала мертвенную бледность лица. На сцене он чувствовал себя уверенно и самообладания не терял, но годы такой жизни не могли не сказываться. Суровый режим, состоящий из скудной некачественной еды, бесконечного алкоголя и несчетного числа сигарет превратил сладкоголосого трубадура в скрюченного седеющего алкаша.

Эти бесконечные и безрадостные гастроли пробудили в нем интерес к банальным мелочам жизни. Играть ему приходилось где угодно, и опыт этот превратил Уэйтса в ходячий склад всевозможных событий и знаний весьма специфического характера. Играя в крохотном клубчике «Dark Side of the Moon» в Сент-Луисе, Уэйтс заприметил свое самое любимое граффити: «Love Is Blind. God Is Love. Therefore Ray Charles Must Be God!» («Любовь слепа. Бог — это любовь. Поэтому Рэй Чарльз — Бог!»).

В отчаянном поиске своего слушателя Уэйтс между 1973 и 1980 годами ездил, не щадя себя. Изматывающий график: по концерту в каждом новом месте перед в лучшем случае равнодушной, а то и откровенно недоброжелательной публикой. Долгие, трудные годы по многочисленным дорогам Северной

Америки. Вслед за Джоном Фогерти, Уэйтс мог не раз простонать: «Oh Lord, stuck in Lodi again…»[82]

За исключением турне с Заппой, играл Уэйтс по большей части в малюсеньких клубах с паршивым аппаратом и никаким светом. Как актер-неудачник, который перед выходом в церковный зал где-то в Шотландии инструктировал работника сцены: «Мне нужно прожектор на меня, когда я выхожу, задний свет во время монолога, и затем полный свет в конце!» — только чтобы услышать разоружающий ответ: «Так вам свет включить или выключить, сэр?»

«Austin City Limits» — так называлась запущенная в 1974 году в городе Остин, штат Техас, культовая телепрограмма, цель которой состояла в ознакомлении публики с растущим в середине 70-х местным музыкальным андерграундом. Гости вроде Вилли Нельсона, Таунса Ван Зандта и Лайла Ловетта вполне соответствовали нестандартной направленности программы.

«Музыка души, глубоко ранящая» — так торжественно представили Уэйтса перед его появлением в программе в 1978 году. Сохранившаяся видеозапись дает представление о том, как он выглядел тогда на концертах, проведя уже пять лет в непрекращающихся гастролях. За мягкой версией «Summertime» следует вдумчивая «Burma Shave», а общение с публикой позволяет удерживать ее внимание.

На концертах того времени Уэйтс постоянно переходит от фортепиано к гитаре. Руки его все время в движении, как лопасти ветряной мельницы. Иногда он скрещивает их за головой, образуя в клубах сигаретного дыма чуть ли не нимб. Разгулявшиеся нервы он успокаивает бесконечным курением и постоянным почесыванием головы, будто у него вши. Спина выгибается, тело корчится, а теперь у него есть и новая игрушка. У Боба Дилана — держатель для губной гармошки, у Брюса Спрингстина — сопровождающая группа E. Street Band, а у Тома Уэйтса — автомобильная шина.

На сцене Уэйтс извивается, как будто песни внутри него отчаянно пытаются найти выход. Длинные белые пальцы обхватывают микрофонную стойку, как будто посылают кому-то сигнал. Иногда кажется, что у него припадок и он судорожно продирается сквозь песню. На нем шляпа, черный костюм и галстук, тонкий, как стелька в башмаке бродяги. Увидев такого на улице, хочется перейти на другую сторону дороги.

Стремясь во всем найти хорошее, Уэйтс признавал задним числом, что эти безрадостные появления на разогреве помогли ему отточить ремесло.

Его ответ на шиканье и злобные выкрики был коротким:

«Твое мнение, парень, — жопа. Она у каждого есть». Подобного рода конфронтации помогли превратить робкого автора песен в уверенного исполнителя. Уэйтсу оставалось единственное — найти аудиторию, которая перестанет швырять в него всякой дрянью.

Глава 8

Главным достоинством тогда была подлинность. Хотя и подлинность нередко бывала поддельной. К моменту появления Уэйтса на сцене в 1973 году все уже знали, кем нью-йоркский мессия Боб Дилан приходится парню из Миннесоты Роберту Циммерману. Просто многим было приятнее верить в то, что Дилан рос, шляясь по товарнякам, работая в цирке и подыгрывая на фортепиано Бобби Ви[83]. Последнее, впрочем, оказалось правдой.

Рок-н-ролл воспринимался как подлинное выражение злости и гнева рабочей молодежи. Этому, как и «Дневникам Гитлера», хотелось верить. Решительное желание Джона Леннона выставить себя в качестве «working class hero» рухнуло под весом накрахмаленных кружевных занавесочек в отчаянно буржуазном домике тетушки Мими. Если уж вам действительно хочется найти «героя рабочего класса» среди «великолепной четверки», лучше отправиться на Мэдрин-стрит, где родился Ринго.

Наследники Вуди Гатри должны были жить, как перекати-поле, бродяги, для которых дорога — дом родной. Вежливые, хорошо воспитанные мальчики из среднего класса прекрасно понимали это противоречие. Вот как обосновывал свое решение переехать в Британию в 1964 году Пол Саймон: «Я был всего лишь еврейский юноша из Квинса. Пакстон приехал хотя бы из Оклахомы. Дилан был из Миннесоты. Я жил слишком близко, чтобы добиться успеха в Виллидже».

На обложке своего третьего альбома «Outward Bound» Том Пакстон с грустью признавал: «Обычно на обложках фолк-пластинок рассказывают, как крутой банджист бросил университет и отправился путешествовать с побережья на побережье, пел пастухам и водилам и бродил по пыльным дорогам. Я действительно ездил «стопом». Но только если не хватало денег на билет…»

С другой стороны, современник Уэйтса Брюс Спрингстин был воплощением этой самой подлинности: единственный сын в рабочей семье из Нью-Джерси, выросший на телевизоре и рок-н-ролле («Мои друзья об Уильяме Берроузе не говорили…»). Термина «рок синих воротничков» еще не было, но когда он, наконец, появился, Спрингстин стал голосом его подлинности.

За подлинность любили и Нила Янга. Не укладывающийся ни в какие рамки нонконформист шагал под звук только собственного барабана. И хотя пел он об убийстве кинозвезд[84], сам жил как кинозвезда. Числился голосом освобождения и

индивидуальности, но был уличен в двойных стандартах: в 1972 году он скулил в обращенной к женщине песне: «Убери дом, свари обед и уходи».

Тому Уэйтсу, кстати, Нил Янг никогда не нравился. «Еще один с интеллектом третьеклассника, — безжалостно пригвоздил он его в интервью Джону Платту. — «Old man, take a look at my life» («Взгляни на мою жизнь, старина») особенно хороша, «она похожа на твою…» — ну просто гигант мысли… Если бы в тот момент, когда эти строки пришли ему в голову в баре, у него не нашлось под рукой ручки, человечество многое потеряло бы…»

Стояло начало 70-х, десятилетия, которое все еще не могло найти себя. Для таких, как Том Уэйтс, — идеальное время пробовать себя. Для 70-х авторы-исполнители песен были тем же, что Beatles и Rolling Stones были для 60-х. Второй альбом Джеймса Тейлора «Sweet Baby James» в момент выхода в 1970 году не привлек большого внимания, но что-то в «сладкой меланхолии» Тейлора сумело уловить настроение нации.

Пока Никсон крепил свой зловещий двор в Белом доме, во Вьетнаме и Камбодже лилась кровь. Солдаты возвращались подсаженными на героин. Ходить по улицам было небезопасно, целые городские районы погружались в хаос. Мирный протест уступил место ненависти и агрессии движения «Black Power». За малопонятными аббревиатурами стояли террористические организации. Время беспорядков: на смену спокойствию и умиротворенности 60-х пришли жесткие 70-е.

Гарантируя спокойствие за закрытыми дверями, «Sweet Baby James» тихо крутился на миллионах проигрывателей. Два года он оставался в чартах, Тейлор попал на обложку журнала «Time», а боссы рекорд-бизнеса поняли, что и на мелодичной интроспекции можно делать деньги.

Тейлор дружил с Кэрол Кинг и принимал участие в записи ее второго альбома «Tapestry». На запись альбома ушло всего пять дней, вышел он в начале 1971 года и был продан в количестве 24 миллионов экземпляров. Более 20 лет он оставался самой успешной пластинкой женщины-артиста. Двойной удар Тейлора и Кинг заставил магнатов рекорд-бизнеса потирать руки в предвкушении.

И главное, этими двумя дело не ограничивалось… Пол Саймон начал успешную соло-карьеру. Леонард Коэн продолжал писать свои печальные баллады. Элтон Джон, Нил Янг, Карли Саймон и Кэт Стивенс помогали крепить финансовый потенциал авторов-исполнителей.

Успех этой новой волны должен был заполнить возникший в рок-н-ролле вакуум. Beatles со скандалом развалились в самом

начале 70-х, а их сольные карьеры, по сравнению с прошлыми заслугами, были неровными и не очень примечательными. Rolling Stones вошли в высший свет американского общества — Джеки Онассис и Трумэн Капоте были регулярными гостями за кулисами их концертов, — но последний альбом Stones «Exile on Main Street» критика обругала.

Дилан к 1973 году уже три года хранил молчание, но спорадические появления на публике и случайные сессии нисколько не снизили его статус. И хотя реальные продажи его дисков по сравнению с Элтоном Джоном были ничтожными, Дилан по-прежнему считался эталоном рок-барда. Но его затянувшееся отсутствие, наряду с успехом «Sweet Baby James», «Goodbye Yellow Brick Road» и «Tapestry», заставило рычаги в начальственных кабинетах крупных фирм немного повернуться.

Рекорд-бизнес никак не назовешь новаторским. Есть, конечно, гордая история маленьких независимых фирм, которые рискуют и следуют своей интуиции. Но крупные фирмы, как и голливудские студии, предпочитают выжидать, завидовать успеху конкурентов, а затем пытаться его повторить по свежим следам. Такая стратегия восходит еще к 50-м, когда на Юге взорвался Элвис Пресли — «вспышка из Мемфиса» — и породил сенсацию на всю Америку.

Когда шум от взрыва поутих, самого Элвиса приструнили, упаковали, выхолостили и не успел никто произнести «Tutti Frutti», как была отлита и выброшена на рынок целая армия его клонов. В 60-е Beatles вдохнули новую жизнь в умирающую музыкальную жизнь Америки, и сразу же начались попытки извлечь из этого прибыль. Стоило битлам только намекнуть на возможность расставания с очаровательным имиджем, как тут же промышленным способом были произведены Monkees — мгновенное противоядие против все более и более явственного ухода в сторону «великолепной четверки».

Точно так же успех пронзительных и заставлявших думать песен Дилана 60-х убедил магнатов в том, что фолк-рок теперь — золотая жила. Первоначальный успех Саймона и Гарфанкеля, Byrds, Сонни и Шер и Вэна Моррисона стал результатом того, что крупные фирмы быстро пересели в поезд фолк-рока.

Продажи коллег Дилана из 60-х — таких авторов-исполнителей, как Фил Оке, Джони Митчелл, Фред Нил, Дэвид Блю, Тим Хардин, Рэнди Ньюман и Тим Бакли, — были ничтожны по сравнению с рогом изобилия начала 70-х. Но крупным фирмам ничего не стоило иметь в своем каталоге пусть и не особо коммерчески успешного, но «престижного» певца-автора песен. В то же время успех Кинг и Тейлора давал надежду на то, что один

из этих странных трубадуров в один прекрасный день вдруг начнет нести золотые яйца.

Именно на волне такого ожидания-поиска «нового Дилана» в музыкальный мир въехал Том Уэйтс. Кто угодно с кудрявой шевелюрой и способностью держать ноту и придумать рифму к слову «Уотергейт» мог рассчитывать на контракт. К 1973 году, когда состоялся дебют Тома Уэйтса, барды были главной валютой: Брюс Спрингстин, Джексон Браун, Джон Прайн, Крис Кристоферсон, Дэвид Эйклз, Лудон Уэйнрайт, Гарри Чэпин, Стив Гудман, Дэвид Блю… все они уже были на сцене, когда появился Уэйтс.

Каждый из них получал титул «новый Дилан», и каждый с неизбежностью проигрывал в сравнении. Конечно, сходство с учителем было. При этом новое поколение отличала более жесткая, сконцентрированная чувствительность письма. Они поняли, что честность и открытость сердца могут хорошо продаваться. Лучшие их работы были очень живыми: короткие рассказы в песне; сценарии, полные узнаваемых типажей; умение передать универсальное через личное и интимное.

Все вместе они обращались к Америке, жаждавшей в один из самых бурных периодов своей истории воссоединиться сама с собой. Такие песни, как «Sweet Baby James» Джеймса Тейлора, «Me & Bobby McGee» Кристоферсона или «City of New Orleans» Гудмана, заставляли вспомнить манящее чувство свободы, забытое со времен Керуака. Дэвид Эйклз был лаконично острым в своей «His Name Is Andrew»; Джон Прайн в «Sam Stone» рассказал душераздирающую историю вьетнамского ветерана, который погряз в героине и быстро умер; а «Before the Deluge» Джексона Брауна до сих пор остается сладостно-горькой эпитафией всей эпохе.

Таковы были «новые Диланы». Но, как остроумно заметил тогда же Крис Кристоферсон, «и старый был неплох».

Фурор, которым сопровождалось появление всей этой новой волны, вызван был не только умением исполнителей складно сочинять текст, но и типом их личности — одна из реклам первого альбома Спрингстина гласила: «У этого парня больше мыслей, идей и образов в одной песне, чем у большинства других на целом альбоме».

Как для Брюса Спрингстина и остальных из «волны 73-го», для Тома Уэйтса слово несло смысл. Тексты песен тогда были чрезвычайно важны. Даже те, кто, как Кристоферсон или Джон Прайн, едва могли вытянуть ноту, считались великолепными текстовиками. Уэйтс с самого начала проявил себя в качестве хроникера «низкой» жизни, автора баллад баров, даже, как

говорили некоторые, в качестве поэта!

Уэйтс всегда стремился стряхнуть с себя этот ярлык стихоплета. На заданный ему в то время вопрос, видит ли он себя скорее поэтом или певцом, он ответил: «Я протестант, но воспитан в католицизме». Уже на более серьезной ноте он объяснял в 1975 году Тодду Эверетту: «То, что я делаю, я называю импровизационным приключением, или дневником пьяницы… Если меня припереть к стенке и заставить придумать для себя определение, то я, наверное, предпочту «рассказчик»».

На тот же вопрос, кем он считает себя в большей степени — певцом или поэтом, «старый» Дилан еще в 1965 году ответил удивительно точно: «Я считаю себя человеком песни и танца…» Однако, когда петля «новых Диланов» втянула и его в свою орбиту, Уэйтс неизбежно стал характеризоваться как новый тип городского поэта.

Как и Боб, он прекрасный поэт американской географии, певец укромных, богом забытых мест и реалий: «Burma Shave»; «Potter's Field»[85]; город Элкхарт, штат Индиана, город Джонсбург, штат Иллинойс… Но сам Уэйтс все же относится к этому слову с опаской: «Большинство людей, когда слышат слово «поэзия», — говорил он Тодду Эверетту, — сразу вспоминают, как их заставляли сидеть в классе и учить наизусть «Оду греческой вазе»[86]. Когда мне предлагают послушать стихотворение, у меня сразу находится миллион других дел».

При всем остроумии и причудливом изяществе его песен, Уэйтс предпочитает говорить о них как о зарисовках реальной жизни. Как писатель, он мыслит себя «профессиональным подслушивателем», скорее наблюдателем, чем поэтом: «Терпеть не могу писателей, которые приукрашивают действительнсть. Я хочу знать, что под столом прилеплена жвачка, хочу знать, сколько сигарет в пепельнице, и всякие подобные мелочи. Чтобы писать хорошие песни, нужно быть немного частным детективом».

И хотя Уэйтс жаждал признания, в то же время он слегка опасался того, что это признание может с собой принести. «Сохранение анонимности очень важно для писателя, — говорил он мне. — Чтобы можно было отправиться куда угодно, в любой город, сесть в уголке и слиться с простыми американцами… — Он внезапно оживился, вспомнив дилановскую строчку «people just get uglier, and I have no sense of time»[87]. Увлекшись этой темой, он на мгновение задумался, а потом продолжил: — В «Словаре Сатаны»[88] «знаменитый» описывается как «очевидно несчастный». Страшно представить, что двенадцать миллионов человек сидят и одновременно наслаждаются чем бы то ни было».

Глава 9

Большую часть 70-х у Уэйтса не было дома, и время это он провел главным образом в гастрольных поездках. Когда он не прочесывал дороги Америки, то жил в мотеле «Тропикана» в Лос-Анджелесе. Именно в этот дом на бульваре Санта-Моника, принадлежавший бывшему известному бейсболисту, чуть поодаль от клуба «Troubadour», посылала миссис Уэйтс вплоть до конца десятилетия рождественские открытки своему непутевому сыну.

Уэйтс с радостью платил свои девять долларов за ночь, отпилил в своем номере барную стойку и установил рояль.

Затем опять в поездку… «Уезжаешь на три месяца, возвращаешься, открываешь холодильник, а там будто научный эксперимент проводили…» Такая жизнь не предполагала семейного счастья, и питался Том, конечно, из рук вон. Для него еда была всего лишь «помехой возлияниям», а плита — всего лишь «большой зажигалкой».

В этих дешевых отелях — практически общагах — было очень импонировавшее Уэйтсу чувство товарищества. «Проголодаешься в три утра, — вспоминал он о «Тропикане», — спустишься вниз, и дежурный портье отдаст тебе половину своего сэндвича. В «Хилтоне» такое черта с два получишь».

К стилю жизни в Лос-Анджелесе Уэйтс привык довольно быстро, хотя в его беседе с Питером О'Брайеном в 1977 году звучали и осторожные нотки: «Остерегайся 16-летних девиц в клешах, которые сбежали из дома и носят под мышкой кучу дисков Blue Oyster Cult… Также не советую в субботу вечером выходить на площадь в Комптоне[89] и объявлять в громкоговоритель, что ты убил Малькольма X».

Именно в «Тропикане» в конце 60-х снимался фильм Энди Уорхола «Trash» («Мусор»), так что сомнительная репутация отеля установилась задолго до того, как там поселился Уэйтс. Культовое место для рокеров, «Тропикана» была любимым прибежищем ушедших из жизни незадолго до того рок-кутил Джима Моррисона и Дженис Джоплин. Здесь же останавливались Элис Купер и Игги Поп. К бесконечным выходкам рок-братства хозяева относились терпимо, разумно предполагая, что большинство остальных распутных жильцов не обратят внимания на забитый мусором бассейн, если цены будут оставаться невысокими. Уэйтс в эту картину вполне вписывался, а скоро в «Тропикане» появилась еще одна постоялица, которая могла пить так же круто, как и все остальные.

Рикки Ли Джоунс родилась в Чикаго в 1954 году. Дитя

разрушенной семьи, она начала писать песни в возрасте семи лет и вскоре зажила жизнью богемной оторвы. Дорогу в Лос-Анджелес она проложила еще подростком и работала официанткой в итальянском ресторане, одновременно оттачивая свое мастерство в написании песен.

Как и Уэйтс, который был на пять лет ее старше, Джоунс стала завсегдатаем проходящих по понедельникам в «Troubadour» фолк-вечеров. Именно там в 1977 году Уэйтс впервые положил глаз на свою будущую подругу. «Когда я впервые увидел Рикки Ли, — рассказывал Уэйтс Тимоти Уайту, — она напомнила мне Джейн Мэнсфилд. Она мне показалась невероятно привлекательной, что означает, что первые мои реакции были достаточно примитивны — даже первобытны».

В течение следующих нескольких лет Уэйтс и Рикки Ли Джоунс были популярной парой в тесной общине, группировавшейся вокруг «Тропиканы» и баров на перекрестке бульвара Голливуд и Вайнстрит. Именно сюда Уэйтс, когда не работал, захаживал выпить стаканчик шерри или кружку пива. Потом он мог поболтаться в «Traveller's Cafi заглянуть в кофейню Бада или послушать вечернее выступление в «Troubadour».

Плохое и нерегулярное питание, переутомление, бесконечные сигареты и алкоголь — таков был режим Тома Уэйтса. Когда остальной Лос-Анджелес тянулся к яркому красочному энтузиазму Eagles, Уэйтс и дружки по «Тропикане» вели вампирский образ жизни. Их топливом были не легкие наркотики, а крепкий алкоголь.

При всех рассказах о битнических богемных приключениях, большая часть персоны Тома Уэйтса — плод полусознательного мифотворчества. Рикки Ли Джоунс, однако, действительно жила такой жизнью. В 15 лет она сбежала из дома, угнала автомобиль и приехала из своего родного Феникса в Сан-Диего, где ее в течение года выгнали из трех школ. «По своему опыту она намного старше меня, иногда она кажется древней, как прах земной…» — признавал Уэйтс.

Уэйтс и Джоунс сформировали прочный альянс, который, впрочем, все время прерывался его гастролями. Кое-какое внимание «Closing Time» все же привлек, и репутация Уэйтса-исполнителя постепенно росла. «Asylum» стремились вновь затащить музыканта в студию и укрепить его растущее реноме записью второго альбома.

Выход в 1974 году «The Heart of Saturday Night» позволил говорить об Уэйтсе как о серьезном таланте, имеющем свой, сугубо индивидуальный взгляд, который проливает свет на темные улочки и закоулки Америки. В этом альбоме Уэйтс нашел

свой голос — этим голосом и заговорили его персонажи.

Последние капли уже давно остывшего на дне чашки кофе, звуки «Stand by Your Man» из музыкального автомата — это настроение уловили песни альбома. Уэйтс, конечно же, сидит, нахохлившись, в углу. Нетвердым пальцем он вычерчивает узоры по лужицам кофе на столе. Из пачки «Кента» выуживает последнюю смятую сигарету. Пора уходить, но ему и думать не хочется о наступающем утре. Что-то подсказывает официантке: он вернется через четверть часа, бормоча, что забыл часы. Или зажигалку. «Э… пока я ищу, там кофейку еще из этой машинки можно выжать?»

Уже по картине на обложке ясно, что перед нами новый стиль: хорошо набравшийся Уэйтс стоит, подпирая стенку бара; в зубах, как всегда, сигарета; он задумчиво чешет в затылке, а чуть поодаль за ним наблюдает ночная спутница — из тех, против которых предостерегает мать-настоятельница. Именно отсюда нужно начинать поиск духа Тома Уэйтса. Песни эти источают угар, любовь и утрату; джаз, которым они окутаны, выдает неизбывную страсть Уэйтса к 50-м.

Уже в самой первой песне, «New Coat of Paint», с ее расслабленным, джазовым фортепиано Уэйтс звучит более устало и изможденно, чем на дебютном альбоме. Как будто на голосовых связках отпечаталась вся его нелегкая жизнь. В «San Diego Serenade» «новый» Уэйтс проявляется еще более ярко: едкий наблюдатель, замученный джазист. Строчки вроде «never saw the morning 'til I stayed up all night…» («ни разу не видел утра, пока однажды не провел без сна всю ночь…») напоминают отвязный угар Stones на «Exile on Main Street»: «Sunshine bores the daylight outta me» («Мне скучно днем на солнце»).

На «Diamonds on My Windshield», где все музыкальное сопровождение состоит из тугих нот контрабаса и легкого щеточного шелеста барабанов, Уэйтс сделал шаг по направлению к звуку, который вскоре станет для него определяющим. Дорожная одиссея: названия мест мелькают одно за другим, их едва успеваешь уловить из теплой кабины огромного трейлера. В качестве гимна дальнобойщиков «Diamonds on My Windshield» не уступает «Willin» группы Little Feat. Внутри уютного кокона, укрытый от дождя, Уэйтс купается в радиоволнах. Снаружи «it's colder than a well digger's ass» («холоднее, чем жопа землекопа») — эта фраза стала любимой цитатой.

«The Heart of Saturday Night» начинается с шума мотора грузовика и автомобильной сирены. Заглавная песня на альбоме стала классикой, мелодия идет так же ровно, как и «олдсмобиль», о котором поет Уэйтс. В нескольких скупых строках музыкант

передает предвкушение всего того, что сулит субботний вечер («Одна из самых щемящих, изысканных песен о жестоком мифе вечной молодости», — писал о ней позднее журнал «Rolling Stone»).

Нежная и манящая «The Heart of Saturday Night» завершает первую сторону виниловой пластинки, а вторая, и с ней весь диск, закрывается песней «The Ghost of Saturday Night». «The Heart of Saturday Night» — ни в коем случае не концептуальный альбом, это серия связанных между собой острых наблюдений, в центре которых эта ночь всех ночей… В баке полно бензина, на заднем сиденье упаковка пива, рядом с тобой девушка, и завтра, в воскресенье, на работу не надо…

В субботний вечер можно быть самим собой: это время только для тебя. Ради субботнего вечера вкалываешь всю неделю на унылой работе. Лучшая песня Уэйтса на эту тему перекликается с другими замечательными «Saturday night» — Сэма Кука, Drifters и Bee Gees.

Мэри Элизабет Мастрантонио прекрасно спела «The Heart of Saturday Night» в недооцененном фильме Джона Сейлса «Забвение» (Limbo, 1999). Ее версия отлично передает остроту чувств оригинала.

Жизнь в постоянных разъездах и цепкий взгляд Уэйтса, выглядывающий из-под постоянно надвинутой на лоб шляпы, придали его песням упругую поэзию. «The Heart of Saturday Night» — жесткий и яркий альбом. Песни на нем начинают дышать. На «Fumblin' with the Blues» вновь появляется уже знакомый нам персонаж Уэйтса: вечно болтающийся по барам пьянчуга, который любит играть на бильярде и которого знают по имени все бармены. Музыкально тем временем Уэйтс уходит все дальше и дальше от своих современников по Каньон-Лорел.

«Shiver Me Timbers» — величественное странствие по истории мореплавания, моряцкий гимн 70-х; молодой Том сидит в припортовой таверне, припертый к стенке грозным Робертом Ньютоном[90]. Его то подбрасывает к вороньему гнезду на верхушке мачты, то швыряет на пять саженей вниз. Мелькают джеклондоновский Мартин Иден и незабываемый капитан Ахав из мелвилловского «Моби Дика». Моряк Уэйтс уходит в плавание, оставляя семью и друзей. В свое время я был поражен образом «the clouds are like headlines, on a new front page sky» («облака как заголовки на газетной странице неба»). Уэйтс, впрочем, во время нашей встречи признался: «Я никогда не считал эту песню чем-то выдающимся».

Последняя песня на альбоме, «The Ghosts of Saturday Night (After Hours at Napoleone's Pizza House)» — «Призраки субботней

ночи (После смены в пиццерии «Наполеон»)», — еще одно свидетельство того направления, в котором двигался Уэйтс: всего лишь речитатив на фоне медленного блюза. Подзаголовок явственно указывает на источник вдохновения — воспоминания о мечтах молодого подручного в пиццерии… Уэйтс смотрит на одиноких моряков, а Ирен, официантка «с кофейными глазами», холодна, как причастие на губах; ночь сходит на нет, будто выкуренная сигарета. Вползает мрачное и унылое воскресное утро. Остывший кофе, воспаленные глаза рассвета. Пора двигаться дальше…

В 60-е годы существовала теория — одна из многих бытовавших тогда, — что завершающий трек на каждом альбоме Боба Дилана является предвестником следующего. То есть «Restless Farewell» предварял «Another Side of…»; «I'll Be Your Baby Tonight» — «Nashville Skyline». В случае Уэйтса точно можно сказать, что «The Ghosts of Saturday Night» является преддверием джазовых историй на «Nighthawks at the Diner».

«The Heart of Saturday Night» нельзя назвать совершенным альбомом — «Semi Suite», «Please Call Me, Baby» и «Drunk on the Moon» не сильно украсили палитру Уэйтса. Но, оглядываясь назад, можно сказать, что здесь он начал нащупывать свой путь.

На «The Heart of Saturday Night» Уэйтс оказался в прекрасной компании. Продюсер Боуне Хоу записывал джазовые пластинки еще в 50-е и стоял за пультом у таких гигантов, как Орнетт Коулмен и Элла Фитцджеральд. К началу 60-х Хоу работал с Мелом Торме и Фрэнком Синатрой. Перейдя в поп-музыку, он был звукорежиссером у Лу Адлера на классических хитах Mamas & Papas середины 60-х.

В 1965-м работа Боунса впервые оказалась хитом номер один — версия Turtles дилановской «It Ain't Me Babe». Затем последовало плодотворное сотрудничество с Association, Fifth Dimension и Лорой Найро. А в «лето любви» 1967 года Боуне Хоу отвечал за звук на легендарном фестивале в Монтерее.

Дэвид Геффен, знавший Хоу по работе с Association и теперь уже руководивший «Asylum», позвонил продюсеру с предложением поработать с новым артистом, который, по его мнению, должен быть Хоу интересен. «Он сказал, что у него есть парень, который записал одну пластинку [«Closing Time»], и, так как у меня есть опыт работы и в джазе, и в поп-музыке, мы можем подойти друг другу», — вспоминал Хоу в обширном интервью Дэну Дейли в журнале «Sound On Sound» в 2004 году.

Ни Уэйтс, ни Геффен не были довольны звуком на «Closing Time» — Геффен чувствовал, что Уэйтса толкают к «направлению Боба Дилана», в то время как собственные инстинкты музыканта

тяготели скорее к более джазовому стилю. Хорошо помня успех Джеймса Тейлора и Кэрол Кинг, Геффен задумался: не удастся ли ему, подчеркнув «джазовость» Уэйтса, поймать двух зайцев: не упустить волну моды на бардов и в то же время подать Уэйтса как новый свежий звук, явственно отличающийся от обвешанных гитарами и укорененных в фолке его современников.

В интервью Барни Хоскинсу Хоу вспоминал тот день, когда Геффен в телефонном звонке впервые рассказал ему об Уэйтсе: «Он объяснил, что у Уэйтса куча всяческих джазовых влияний, которые по-настоящему так и не проявились на первом альбоме. Он проиграл мне песню «Martha» и еще пару вещей, которые мне показались совершенно уникальными». Союз Хоу и Уэйтса оказался одним из тех, что вершатся на небесах. Воспитанный на джазе 50-х и обладавший в то же время прекрасным знанием поп-музыки, Боуне Хоу продюсировал альбомы Уэйтса все то время, пока тот оставался на «Asylum».

Вот как Хоу вспоминал свою первую встречу с Уэйтсом: «Я сказал, что в его музыке и текстах мне слышны отголоски Керуака, а он был вне себя от счастья просто оттого, что я знаю, кто такой Керуак. Когда я признался, что играю на барабанах, он обалдел еще больше. Ну а последней каплей стал мой рассказ о том, как в пору моей работы с Норманом Грандцем[91] тот нашел пленку с голосом Керуака, читавшего в каком-то отеле стихи из «The Beat Generation». Я пообещал Уэйтсу, что сделаю для него копию. С этого момента мы стали друзьями».

Контакт между ними действительно установился мгновенно, и Уэйтс был вполне доволен тем направлением, которое Хоу избрал для «The Heart of Saturday Night». В перерывах между записями Уэйтс выспрашивал у Хоу истории о джазменах, с которыми тот работал, — как, например, Орнетт Коулмен служил лифтером в голливудском универмаге, а по ночам записывал альбом «The Shape of Jazz to Come».

«Перед записью мы всегда собирались в каком-нибудь ресторанчике, говорили о песнях, о музыке, о людях, — вспоминал Хоу. — Первый альбом, который мы сделали вместе [«The Heart of Saturday Night»], был, наверное, самым «спродюсированным» из всех. Видимо, потому, что я пытался вывести Тома из клише фолк-певца, автора-исполнителя».

Как и Боб Дилан, Пол Саймон, Ричард Томпсон и многие другие, Уэйтс к своим ранним песням относится очень критически. «Сентиментальное нытье», — назвал он их однажды. В то же время в нашем разговоре он признавал, насколько ему повезло: «На каждом альбоме есть песни, даже очень ранние, за которые мне не стыдно. Принято считать, что большая часть

развития музыканта происходит до того момента, когда он начинает записываться. Барабанная дробь, фанфары и — все, ты прошел крещение. У меня развитие происходило во время записи. Я почувствовал, что вот, кажется, что-то получается, когда мне было 22».

Однако он опять, как обычно, многословием пытался уйти от вопроса, почему именно так происходило. «Это как разглядывать свои старые фотографии, — говорил он Биллу Фланегену. — Вот я в своей смешной шляпе. Бороды у меня тогда еще не было, и Рут была толстушкой. Сейчас она сильно похудела. А что это за машина у нас, «де-сото»?[92] Нет, это «плимуг»».

Выход второго альбома Уэйтс предусмотрительно сопроводил публикацией пресс-релиза, чтобы всякого рода писакам не нужно было напрягаться. Вот как он сам себя характеризовал в 1974 году: «Иногда я здорово выпиваю и люблю поиграть на бильярде. Идеальное времяпрепровождение для меня — вторник вечером, клуб «Манхэттен» в Тихуане. Живу я сейчас в Силвер-Лейк, в Лос-Анджелесе. Я преданный лос-анджелесец, и у меня нет абсолютно никаких намерений переезжать в хижину в штате Колорадо. Я люблю смог, большое движение на улицах, всяческих извращенцев, проблемы с автомобилем, шумных соседей, переполненные бары, и большую часть времени провожу в машине по дороге в кино».

Вспоминая свой второй альбом, Уэйтс говорил: «По форме «The Heart of Saturday Night» не очень получился. Там разговорный жанр. Не знаю, тогда мне, видимо, очень хотелось увидеть свою голову на теле кого-нибудь другого».

Потом опять в путь — гастроли, продвижение нового альбома, интервью. Это была тяжелая, изматывающая работа, и все время Уэйтсу приходилось преодолевать сопротивление. Но в интервью Сильвии Симмонс он признавался: «Наверное, я хотел этого сопротивления. Чтобы по-настоящему почувствовать, что мне нужно то, чем я занимаюсь. Я не хотел, чтобы все было легко. Оно и не было!»

Глава 10

Третий альбом Уэйтса, вышедший в 1975 году «Nighthawks at the Diner», был попыткой Боунса Хоу уловить разговорную манеру Уэйтса на концерте: «Том великолепный исполнитель, и нам с Хербом Коэном хотелось более явственно показать его джазовую природу».

Хоу намеревался воспроизвести интимную атмосферу небольшого клуба, которая, как он считал, была бы идеальной для винилового снимка с натуры «Уэйтс на сцене». Небольшой джаз-состав и дружелюбно настроенная публика куда больше подходят для стиля Уэйтса, чем враждебная толпа фанатов Заппы.

«Херб раздал билеты своим друзьям, мы сделали бар, поставили на столы легкую закуску — и был аншлаг, два дня, по два концерта в день… — вспоминал Хоу о записи «Nighthawks». — Перед ним выступала стриптизерша. Звали ее Девана, и она смогла настроить публику на нужный лад. Затем вышел Уэйтс и запел «Emotional Weather Report». Закончив, он повернулся к группе и, пока они играли, читал раздел объявлений в газете. Ощущение было такое, будто на сцене Аллен Гинзберг, только с великолепным бэндом».

Открывается альбом напутствием нашего героя публике: «Пьяного вам всем вечерочка!» Уже одно это выделяло Уэйтса из числа современников. Середина 70-х в рок-н-ролле была временем наркотиков. Задолго до Слэша, Шона Райдера или Primal Scream был уже Кит Ричардс, храни его Господь… Пили отцы, когда возвращались с работы. Пили родители на выходных. А молодые и умные искали нирвану на кончике косяка или Шангрила на кусочке сахара. И уж всяко не выбирали они для себя такую банальщину, как взгляд на жизнь через донышко бутылки.

В 70-е, когда концепция «альтернативного образа жизни» была важна не меньше, чем музыка, наркотики являлись ключом к «дверям восприятия»[93], а не средством заглушить унылую реальность повседневности — в отличие от алкоголя. Наркотики и были по сути дела рок-н-рол-лом. Этот мир, даже его язык оставались для обычных трудяг закрытой книгой. Наркотики могли перенести в страну «мандариновых деревьев и мармеладного неба»[94], позволить «установить контроль над сердцем Солнца»[95], открыть свободный доступ в странные, ярко окрашенные новые миры «Сержанта Пеппера» и «Their Satanic Majesties».

Наркотики открывали дорогу к тайным, скрытым реальностям, о которых родители не смели даже мечтать. С помощью своих друзей[96] и их дилеров можно было совершить «трип» вместе с Rolling Stones на «Dead Flowers»; хихикать вместе с Джексоном Брауном на «Cocaine» или побывать в причудливом мире дилановского «Mr. Tambourine Man».

Алкоголь же был старомоден и, что еще хуже, — легален. Сего помощью обыватель расслаблялся, приглушал свои страхи, на короткие несколько часов убегал от постылой реальности работы и унылого пригородного существования. Алкоголь — это для Синатры и его друзей из «Крысиной стаи»[97], но не для нового поколения мессий от рок-н-ролла. Однако и Том Уэйтс имел куда больше общего с Фрэнком, чем, скажем, с Blue Cheer[98].

Репутация Уэйтса шла впереди него, и публика прекрасно могла оценить шутки вроде: «У меня нет проблем с алкоголем, разве что когда я не могу его достать». Становилось все более и более очевидным, что это не «новый Дилан», а скорее чуть более живой Дин Мартин. Но если с алкоголем проблем не было, то оставалась проблема с имиджем. Том Уэйтс был не моден. Журналисты уныло глядели, как поднимаются стаканы, опустошаются бутыли и звучат бесконечные тосты: «Поднимем бутылки и закинем ром!» Уэйтс любил кричать: «Печень, берегись, вот еще порция!» Не такой имидж считался в то время привлекательным.

Какое-то время по продажам Уэйтс шел вровень с другими «новыми Диланами» — любимчиками рекорд-бизнеса середины 70-х. Но его третий альбом «Nighthawks at the Diner» никак не способствовал росту его популярности за пределами небольшой кучки преданных поклонников в мотеле «Тропикана». В то время как третьим альбомом Брюса Спрингстина стал «Born to Run».

«Nighthawks at the Diner» должен был бы стать лучшим отражением Тома Уэйтса на сцене. Превосходный исполнитель, с даром рассказчика и подлинным остроумием, он прекрасно умел держать в руках публику. «Nighthawks at the Diner», к сожалению, всего этого не передал.

Быть может, потому, что Уэйтс здесь слишком старался. Он как бы пытался убедить нас в том, что он так же крут, как Ледбелли, так же безрассуден, как Керуак, и повидал в жизни не меньше Вуди Гатри. Выглядел Том, впрочем, именно так. По виду его сценического костюма можно было подумать, что в нем поселились жевуны[99]. Звучал Уэйтс тоже по-иному. Душевный исполнитель баллад образца 1973 года уступил место брюзгливому, неряшливому, провонявшему никотином дядьке.

На протяжении всего альбома — в оригинале это была двойная пластинка — Уэйтс швыряет в публику бесконечными шуточками. Толпа, подогретая бесплатным пивом, охотно реагирует, откликаясь на каждый намек на лос-анджелесские реалии. Однако за пределами Лос-Анджелеса той поры шутки эти мало кому понятны. Уэйтс сам над ними усмехается, но все выглядит слишком искусственно и слишком надуманно. Слишком бледно и слишком рано…

Музыкально Уэйтс чувствовал себя вполне уютно в окружении саксофона, фортепиано, контрабаса и ударных на щетках. Этот формат неизменно сопровождал его на протяжении последующих пяти лет. При всех своих недостатках «Nighthawks at the Diner» дал образец зарождающейся оригинальности, хотя бы в строчке: «холоднее, чем улыбка билетера в субботний вечер». Песни на бумаге читаются лучше, чем звучат. Долгие импрессии на «Nighthawks» полны выпуклых деталей: поезд, грохочущий по эстакадам, «как призрак Джина Крупы»[100], «шепот щеток влажных шин на мокром тротуаре»; «когда вылезаешь из темной дыры в теплую пьяную американскую ночь под небом, к которому булавками прикреплены облака, дом тостов и меда»…

Но «Better off Without a Wife» кажется недоделанной, как будто это не вошедший во второй альбом трек. «Warm Beer and Cold Women» даже на этой ранней стадии уже звучит скорее как пародия. А скэт-интерлюдии выглядят именно тем, чем являются на самом деле: белый мальчик пытается петь как черный старик.

Парадоксально, но лучшим номером на альбоме стала не собственная песня Уэйтса, а кавер. «Big Joe & Phantom 309» — хит, который в 1967-м исполнял кантри-певец Ред Совин. Автором же ее был Томми Фейл, а не Совин, как ошибочно объявил на пластинке Уэйтс. Даже по стандартам кантри-энд-вестерна это удивительно слащавая песенка. Приторная история о том, как путешествующих автостопом детишек спасает призрачный водитель грузовика. Песни о дальнобойщиках были в тот год в моде, и Уэйтс решил попасть в струю. Исполняет он композицию просто, под контрабас и собственную гитару.

Описывая клиентуру бара в «Eggs & Sausage», Уэйтс явно намекал и на собственную аудиторию: «Полуночники в баре… незнакомцы вокруг кофейной машины… бомбилы… просто те, кому не спится…» Такие же типы населяют черно-белые фотографии Дайаны Арбус. Таковы же тускло расцвеченные герои самой известной картины Эдварда Хоппера, которая и дала название третьему альбому Тома Уэйтса.

Хоппер начал писать своих «Полуночников» («Night-hawks») в январе 1942 года. Для многих эта картина и сегодня остается

символом отчуждения. В 2004 году критик А. А. Гилл назвал «Полуночников» «одним из самых известных и знаковых образов XX века». Ночь, четыре фигуры за стойкой нью-йоркского бара. За окном чернота огромного города; внутри должно быть тепло и уютно, но в том расстоянии, которое отделяет людей друг от друга, таится угроза. Что-то по-хичкоковски зловещее есть в сгорбленной, сидящей спиной к зрителю фигуре. Мужчина в серой шляпе и его спутница в красном платье вроде бы вместе, но позы их выдают разобщенность и одиночество. Завораживающая и вместе с тем очень трогательная, картина говорит об одиночестве, утрате связей между людьми и чувстве изоляции — посреди миллионного города.

Обложка уэйтсовского альбома ненавязчиво пародирует хопперовских «Полуночников». Сгорбившись, он сидит в забегаловке, глядя прямо в объектив. В ряду известных концертных двойников 70-х «Nighthawks at the Diner», конечно же, сильно уступает «It's Too Late to Stop Now» Вэна Моррисона или дилановскому «Before the Flood». Но при всех своих недостатках он куда лучше, чем «4 Way Street» Crosby, Stills, Nash & Young, и куда веселее, чем «Frampton Comes Alive».

Звук, к которому Уэйтс стремился на «Nighthawks at the Diner», своими корнями уходит к записанному в 1957 году альбому «Kerouac/Allen»: «Джек Керуак рассказывает истории, а Стив Аллен подыгрывает ему на фортепиано. Этой пластинкой все сказано. Она и дала мне идею включить несколько чисто разговорных номеров».

Воздействие и влияние Жана-Луи Лебри де Керуака на Томаса Алана Уэйтса переоценить невозможно. Уэйтс еще бегал в коротких штанишках, когда в свет вышел роман «На дороге», и подростком Том, как и тысячи его сверстников, впитывал в себя вольные тексты Керуака с такой страстью, будто от них зависела его жизнь. Облик, стиль и тексты Уэйтса выдают глубокое преклонение перед выходцем из города Лоуэлл в штате Массачусетс.

Как Элвис и Джеймс Дин, Керуак предложил поколению, задыхавшемуся в удушающем конформизме средней Америки 50-х годов, заманчивую перспективу освобождения. Да, Соединенные Штаты все еще купались в стабильности и безопасности президентства Эйзенхауэра, длившегося с 1952 по 1960 год. Но многим из тех, кто был вскормлен в колыбели потребительства, казалось, что нужно что-то… еще.

Американцы 50-х были совершенно иной породой людей. Хотя они составляли всего 6 % населения Земли, на их долю

приходилось 60 % автомобилей, 58 % телефонов и 40 % всех радиоприемников планеты. Какой бы удушливой американским тинейджерам ни казалась атмосфера консумеризма, пользовались они новым процветанием «в полный рост»: в 1959 году у каждого из них было в среднем по 400 долларов только на мелкие расходы, а на губную помаду девочки-подростки тратили 20 миллионов долларов в год.

Купить хотелось так много, и выбор был гигантским. Автомобили стали походить на космические корабли, телевизоры выглядели как соборы из красного дерева. Появились машины, которые мыли посуду; белые рубашки, которые не нуждались в глажке… Проигрыватели, холодильники, пылесосы — все это сходило с заводских конвейеров бесконечным потоком. Появились даже рестораны, банки и кинотеатры, посетить которые можно было, не выходя из автомобиля!

Но при всех прелестях этого потребительского рая многим в нем чего-то не хватало. И тех, кто не полностью поддался самодовольному процветанию эйзенхауэровской Америки, стали подтачивать смутные сомнения. Глубоко под вылизанной поверхностью этого автомобильного Эдема уже извивался скользкий змей неуверенности.

В 1957 году те, кто уже ощущал эту неуверенность, нашли свое священное писание в керуаковском романе «На дороге». В этой безумной скачущей одиссее были слышны отголоски других американских революций эпохи — дерзости рок-н-ролла, воплощением которого стал Элвис, и смятения молодежного бунта Джеймса Дина. Вдохновленная бопом и подпитанная амфетаминами проза звучала как клич к освобождению.

«На дороге» предложил сексуальную эмансипацию, эксперименты с наркотиками и мистический поиск — все это в обертке туманного литературного безумия. И хотя по тиражам «На дороге» не мог сравниться с коммерческими бестселлерами той поры, влияние его было поистине сейсмическим. Пусть Керуак не был ни первым, ни дольше всех прожившим битником, он — как до него Скотт Фитцджеральд — «изобрел поколение». Вскоре после публикации «На дороге» журнал «Playboy» уже предлагал своим читателям купить «майку битников».

Тот самый Лоуэлл, где Керуак родился и откуда мечтал сбежать, столетием раньше полностью очаровал Чарлза Диккенса. Это был образцовый город XIX века, текстильные фабрики которого являлись вершиной тогдашней технологии. В свой первый визит в 1842 году Диккенс писал, что время, проведенное им в массачусетском городке, «было самым счастливым за все путешествие». Однако то же самое, что так понравилось в

Лоуэлле автору «Холодного дома», вынудило бежать оттуда автора «На дороге».

«Смысл битничества, — писала Маргарет Дрэббл[101], — в бегстве от обыденной, пуританской морали среднего класса к визионерскому просветительству и художественной импровизации. Путь к ним шел через дзен-буддизм и другие религиозные верования, вроде бытовавшего среди американских индейцев и мексиканцев культа пейотля, а также через драйв и скорость, которые достигались автомобилем, наркотиками, сексом, алкоголем или бесконечными разговорами».

Воспетое Керуаком опьяняющее чувство свободы было очень созвучно психологии американцев. Антигерои «На дороге» — Сэл Пэрэдайз (Керуак) и Дин Мориарти (Нил Кэссиди) — авантюристы, исследователи и мечтатели в традиции Гекльберри Финна и Измаила из мелвилловского «Моби Дика».

Для многих в то время, в том числе и для еще совсем молодого Боба Дилана, как позже и для Тома Уэйтса, «На дороге» был священным текстом. Керуак предлагал альтернативу удушающему пригородному существованию. Какой бы комфортабельной и уютной Америка 50-х ни казалась поколению родителей (в немалой степени еще и потому, что они пережили войну), дети их бунтовали против уныния расчерченной от начала до конца жизни, призванной лишь повторять бытие отцов. Бунт этот и получил свой голос в «На дороге».

«Я вырос в типичной семье среднего класса, — с легкой ноткой сожаления говорил мне Уэйтс, рассуждая о Керуаке. — И отчаянно пытался оттуда вырваться. В Керуака я влюбился с первых же строк, и он очень помог мне решить, кем я хочу быть. Я узнал его в то время, когда мог угодить на авиастроительный завод, или за прилавок ювелирного магазинчика, или на автозаправку, жениться в 19 лет, завести троих детей и отпуск проводить на пляже… многие американцы оказались «на дороге» только ради того, чтобы сесть в машину и ехать три тысячи миль, все равно куда, на запад или на восток…» Но, лишь услышав, как Керуак сам читает свои лучшие тексты, Уэйтс «внезапно понял, перечитал «Подземные рассказы», и многое понял».

«На дороге» совпал с настроением скучавших и разочарованных молодых американцев середины 50-х годов, голодных до жизни и новых ощущений. «Они отправляются на дикие вечеринки или сидят по подвалам и слушают джаз, они вечно в движении, пьют, занимаются любовью и всегда готовы сказать «да» всему новому», — гласила аннотация к первому изданию.

Успех «На дороге» мгновенно сделал Керуака певцом нового

поколения, поколения битников. Даже теперь, спустя полвека, «На дороге» не утратил своей силы и мощи. Следующие романы Керуака, однако, стали малоудобоваримой смесью буддизма, алкоголизма и цинизма. Он умер в 1969 году, в возрасте всего лишь 47 лет, вернувшись жить к матери в свой родной Лоуэлл — разочарованный, разбитый, всеми забытый алкоголик. Как говорят, к моменту смерти на счету его было менее 100 долларов. Напечатанная им собственноручно на машинке оригинальная рукопись «На дороге» несколько лет назад была продана на аукционе за 2,4 миллиона.

Брайан Кейс как-то спросил Уэйтса, не повредила ли написанная Энн Чартерз иконоборческая биография Керуака мифу о короле битников? «Нет, — ответил Уэйтс. — Я лично предпочитаю видеть другую сторону медали. Он не был непогрешимым героем. Он многое повидал, долго путешествовал. Он был далеко не таким диким и буйным, как Нил Кэссиди».

Миф о Керуаке жив и по сей день, спустя почти 40 лет после его смерти и через полвека после выхода «На дороге». Хотя характерно, что в книжном магазине «Сити лайте» в Сан-Франциско, главном битник-центре, можно найти больше биографий Керуака, чем его собственных книг.

Провозглашенный «королем битников», Керуак был также ходячим противоречием: буддист и при этом яростный антисемит; богемный либерал и в то же время жуткий женоненавистник; человек, который целое поколение отправил в дорогу, а сам всю жизнь возвращался под крыло к мамочке… «На дороге» стал моделью для следующего поколения, бэби-бумеров 60-х. Керуак презирал хиппи, которые идеализировали его и увековечили в своих песнях. Пол Саймон, Вэн Моррисон, 10,000 Maniacs и многие другие упоминали его имя в своих текстах. В 1997 году вышел специальный альбом «kicks joy darkness», в котором Майкл Стайп, Стивен Тайлер, Патти Смит, Джефф Бакли, Джо Страммер и другие положили тексты Керуака на музыку. Чуть позже и Уэйтс тоже подложил атмосферную музыку под тексты Керуака: среди бумаг писателя были найдены считавшиеся утраченными записи голоса Керуака, читавшего «На дороге». В 1999 году был издан диск «Jack Kerouac Reads On the Road», в котором среди прочих была и работа Уэйтса с культовой группой Primus.

Идя по следам Дилана — как это явствует из фильма «Ренальдо и Клара», — я отправился в Лоуэлл искать могилу Керуака. В отличие от Дилана, однако, найти ее я не смог. Боб, не забывайте, был там вместе с Алленом Гинзбергом, который и помог ему найти последнее пристанище Джека. Моя же просьба о

помощи была в Лоуэлле передана бармену следующим образом: «Не знаешь случайно, где похоронили этого сукиного сына Керуака?» Так я ее и не отыскал, чтобы воздать должное. «Было бы куда легче, — заметила моя спутница, — если бы их хоронили в алфавитном порядке». Уэйтсу повезло больше. Он совершил паломничество в Лоуэлл и нашел могилу. Впечатления его о городе были, однако, не самыми благоприятными: «Темно, мрачно… как в Ливерпуле».

После выхода «Nighthawks at the Diner» Уэйтс опять отправился на гастроли — продвигать новый альбом. Именно к этому турне 1976 года относится и знаменитая «катастрофическая» неделя в клубе «Reno Sweeney's» в Нью-Йорке. Впрочем, к тому времени к трудным концертам Тому было уже не привыкать. «Я играл в местах, где средний возраст аудитории равнялся покойнику», — однажды сказал он.

Неустанные гастроли, однако, постепенно стали сказываться на здоровье, судя по жалобам Уэйтса в тогдашнем интервью Дэвиду Уайлду из «Rolling Stone»: «Почти все это время я болел… Я очень много ездил, жил в отелях, плохо питался, много пил — слишком много. Эта жизнь, она складывается у музыкантов сама по себе, ее не выбираешь, она неизбежна».

Возвращаясь с гастролей, Уэйтс жил в мотеле «Тропикана», проводя почти все время с Рикки Ли Джоунс. «По-своему я в нее безумно влюблен, — признавал Уэйтс. — Наши отношения не совсем такие, как у Майка Тодда и Элизабет Тейлор, но я боюсь ее до смерти».

Вскоре еще один постоялец «Тропиканы» битник Чак Уайс был увековечен в песне подруги Уэйтса. Об этом уроженце Денвера Уэйтс однажды сказал: «Чак — парень, который способен продать крысиную жопу в виде обручального кольца. А я — парень, который у него купит дюжину таких».

Чак работал в кухне «Troubadour», когда Рикки Ли там выступала, и именно он познакомил ее с Томом. Вскоре троица стала неразлучной. Они катались на товарных поездах и спали под огромными буквами «Голливуд». Уайс упоминается в песнях «Jitterbug Boy» and «I Wish I Was in New Orleans» и числится соавтором Уэйтса в песне «Spare Parts» на «Nighthawks at the Diner».

Бессмертие пришло к Уайсу в 1979 году. «Однажды раздался телефонный звонок из Денвера, — вспоминала Рикки Ли. — Это был Чак. Когда Уэйтс повесил трубку, он мне сказал: «Чак влюбился». Остальное в песне я придумала».

Рикки Ли Джоунс изображена на обложке вышедшего в 1978

году альбома Уэйтса «Blue Valentine». В том же году демо-запись с четырьмя ее песнями попала в «Warner Bros». Лоуэллу Джорджу из Little Feat приглянулась песня «Easy Money», и он записал ее для своего сольного альбома «Thanks I'll Eat Неге». «Warner Bros» в результате подписали с Рикки контракт, и в 1979 году песня «Chuck E's in Love» стала не только хитом, но и заработала для ее 25-летней автора и исполнительницы «Грэмми». Все произошло мгновенно, и к концу 70-х с коммерческой точки зрения Рикки Ли была далеко впереди своего друга.

На основании заработанной для него Рикки Ли славы Чак Уайс записал в 1981 году альбом, после чего в течение 11 лет выступал в клубе «Central» в Западном Голливуде. Расположенному на Сансет-Стрип клубу его новый хозяин Джонни Депп впоследствии дал название «Viper» («Гадюка»).

В 1998 году Чак выпустил второй альбом «Extremely Cool». Отпечаток Тома Уэйтса на альбоме очень отчетливый, и влияние его ощущалось даже в том, каким образом Чак объяснял 18-летний перерыв между своими двумя работами: «Я отвлекся». Уэйтс принял участие в записи двух песен: «It Rains on Me» и «Do You Know What I Idi Amin». «Чак поет так, будто за ним гонится дьявол», — с восторгом заметил Уэйтс.

В 70-е годы «Chuck E's In Love» настолько отличалась от всего остального, что сразу после сингла Рикки Ли Джоунс немедленно оказалась в центре внимания, и ее карьера быстро затмила уэйтсовскую. Пресса лишь смутно подозревала о существовании ее бойфренда, который тоже вроде бы что-то делает в музыке.

«Меня нередко сравнивают с Томом Уэйтсом, — рассказывала Рикки Ли Тимоти Уайту. — Понятно мне это только в том смысле, что оба мы пишем об уличных персонажах. Ни по стилю, ни по манере петь между нами, как мне кажется, нет ничего общего. Но мы ходим по тем же улицам, и объединяет нас джазовая мотивация. Мы живем по другую сторону, на джазовой стороне жизни, в ней нет ничего стабильного, постоянная имровизация».

Однако время от времени их музыкальные пути тоже пересекались. Уэйтс написал для Рикки Ли прекрасную «Rainbow Sleeves». Сам он эту песню не записал, а вот версия Джоунс украсила фильм Мартина Скорсезе «Король комедии». В конце концов, главной причиной разрыва их отношений стала нередко встречающаяся несовместимость двух артистов, у каждого из которых своя индивидуальная карьера.

Разрыв с Рикки Ли совпал с еще одной переменой в жизни Уэйтса. Свой уход из «Тропиканы» Уэйтс объяснял так: «Им просто надоело убирать. Это как черные носки, их не нужно

стирать, их просто выкидывают». Так или иначе, но «Тропикана» продолжала играть роль в жизни Уэйтса еще почти десятилетие, вплоть до того, как ее окончательно снесли в 1988 году.

Уэйтс к тому времени уже давно оттуда съехал.

Глава 11

В течение 26 лет своей жизни Том Уэйтс слышал смутные, но волнующие слухи о существовании иного мира, мира за пределами мотеля «Тропикана» и Голливуда. В середине 1976 года он отправился на его поиски.

Зачатки интереса к «эмоциональным прогнозам погоды» («emotional weather reports») Тома Уэйтса стали проявлять и в Британии, и в «Asylum» решили рискнуть и отпустить его в Лондон. Расходы на поездку, впрочем, взяла на себя «Warner Bros», так как «Asylum» была к тому времени уже частью могущественного конгломерата WEA («Warner/Elektra/Asylum»). Выручка от продажи всех трех первых альбомов Уэйтса не покрыла бы счетов фирмы даже на кофе, но это была их проблема. В 1975–1976 годах у связанных с «Warner» лейблов было несколько хитовых альбомов: Led Zeppelin, Линда Ронстадт и Rolling Stones; плюс еще пара альбомов Eagles и Fleetwood Mac, каждый из которых стал платиновым. «The Eagles Greatest Hits, 1971–1975» и по сей день держит рекорд самой продаваемой пластинки в Северной Америке — и это еще до выхода «Hotel California». Недалеко от них отстал и «Rumours» Fleetwood Mac.

Так или иначе, у фирмы было достаточно денег, чтобы отправить молодого Тома за границу. Музыкант до этого никогда не выезжал из Америки, но скоро он уже оказался в отеле «Президент» в лондонском районе Блумсбери. Местечко оказалось для Уэйтса вполне подходящим, не случайно один из остановившихся там журналистов назвал его «убогим».

Дебют Уэйтса должен был состояться в клубе «Ronnie Scott's» на Фрит-стрит, в самом сердце Сохо. В 1976 году Сохо был еще достаточно сомнительным местом. Издавна зарекомендовавший себя как богемная колония в центре Лондона, этот район был пятном ярко-пунцовой губной помады на сером лице столицы.

По существовавшим тогда в Британии законам, продажа алкоголя в дневные часы была разрешена только с одиннадцати утра до трех часов дня. Сохо, однако, славился тем, что там было полно подвальных точек, где можно было утолить жажду даже в те часы, когда пабы были закрыты. Стрип-клубы сверкали неоновыми огнями, район кишел порномагазинами, кофейнями и барами. Для многих Сохо был местом экзотическим. «Ночные бабочки» тогда еще выстраивались как на парад, а воздух был пропитан таким небританским ароматом свежемолотого кофе. Уэйтс чувствовал себя как дома.

«Ronnie Scott's» был главной джазовой площадкой Лондона. С

момента открытия в 1959 году здесь выступали практически все джазовые звезды — от Дюка Эллингтона до Каунта Бейси. The Who здесь впервые сыграли «Tommy», Джими Хендрикс сыграл в этом зале последний в своей жизни концерт. Сам Ронни Скотт был еще жив и время от времени вел концерты, увековечив клуб своим своеобразным юмором: «Здесь как у меня дома — грязно и вечно полно незнакомых людей».

С Ронни Скоттом связано множество историй, которые пришлись бы Уэйтсу по нраву, одну из них не могу удержаться и не рассказать. На похороны саксофониста Табби Хейза джазовый критик Бенни Грин пришел с сильной болью в спине. Он едва мог ходить, и его жена добилась, чтобы им в виде исключения разрешили подъехать на автомобиле прямо к могиле. Грин был в таком состоянии, что выйти из машины смог только с помощью жены, которая вытаскивала его оттуда ногами вперед. Увидев всю эту процедуру, проходивший мимо Скотт сухо пробормотал: «Может, тебе уже домой и не стоит ехать?»

Местная музыкальная пресса, собравшаяся на британский дебют Уэйтса, была, по большей части, вполне удовлетворена. Хотя к 1976 году большинство музыкальных журналистов уже побывали в Америке, заезжие американцы все еще принимались с уважением, пусть уже и не как редкие экзотические звери из далекой страны, какими они считались до появления реактивных самолетов.

Уэйтс прибыл на зеленые берега Англии в то время, когда рок переживал один из своих чахлых периодов. Впрочем, Тома принимали с интересом, и он не разочаровал. Выглядел он как человек, который скорее вспорет себе брюхо, чем пойдет в дискотеку, а звучал, как товарный поезд… он был проспиртован Америкой не хуже Джека Керуака или Чета Бейкера.

На родине внимание на него обратил даже журнал «Newsweek», хотя и в опубликованном в 1976 году очерке он был охарактеризован скорее как «постоялец дешевого отеля, чем подающий надежды новый певец, за плечами которого три альбома».

Для хилого и изголодавшегося британского музыкального рынка такая непритязательная аутентичность составляла немалую часть очарования Уэйтса. Британские журналисты из поколения бэби-бумеров преклонялись перед битниками и их культурой. Многие из тех, кто прочел «На дороге» сразу после выхода романа в 1957 году, дорожили им как великолепной фантазией. Ползти на семейном «моррисе-минор»[102] по тихой дороге в Пейнтон[103] совсем не то же самое, что промчаться на мощном «шеви»[104] через мексиканскую границу и ввалиться в

бордель в Тихуане. А тут, наконец, прибыл настоящий «бродяга дхармы»[105].

Ленни Брюс побывал в Сохо до Уэйтса, но его быстро депортировали, когда среди прочего он объявил, что принц Чарлз на самом деле не кто иной, как 40-летний карлик. А бедняга Питер Кук[106] помнит, как сбился с ног, тщетно пытаясь найти для Брюса героин, и как тому пришлось довольствоваться аспирином, который Кук выклянчил у Дадли Мура[107].

Личность Уэйтса оказалась для британских журналистов удивительно притягательной, более того, его было так легко и заманчиво цитировать. На всем протяжении 70-х рок-звезды вовсю использовали «Melody Maker» и «New Musical Express» в качестве платформы для своей доморощенной философии. Все было при этом крайне серьезно.

И вдруг прилетает Уэйтс и на всех парах ко всеобщему удовольствию начинает валять дурака. Были и такие, кто обвинял музыканта в шарлатанстве, позерстве, но вскоре к нему привыкли.

Кое-кто все же высказывал сомнение в его значимости. Некоторые критики, очарованные грубой мощью только-только набиравшего силу панк-рока, воспринимали богемный шик Уэйтса как нечто надуманное и искусственное. Во время, когда в моду опять вошла «подлинность» (на сей раз уличная подлинность панков), все американское и исходящее от крупных лейблов было принято считать пустовато-поверхностным, будь то Fleetwood Mac, Eagles или диско. «I'm so bored with the USA…»(«Мне так осточертела Америка») — пели Clash как раз тогда, когда самолет Уэйтса совершал посадку на британской земле.

Самому Уэйтсу было на все это глубоко наплевать. Он был рад возможности работать, а также оказаться подальше от «Тропиканы» и стремился как можно больше разузнать о Лондоне и лондонской жизни. Покойный уже Джон Платт из журнала «Zig Zag» рассказывал мне об интервью, которое он брал у Уэйтса во время того самого первого британского тура. Уэйтс был пьян в стельку, но при этом необыкновенно оживлен и в течение 45 минут на все лады пытался рассказать какую-то нецензурную байку о кантри-звездах Хэнке Сноу и Джун Картер. Платт, в свою очередь, убеждал Уэйтса, что он — вылитый пес Ральф из телевизионного «Маппет-шоу». Уэйтс не видел ни одного выпуска программы, но идея о том, что он — модель для кукольного пса, его необыкновенно забавляла.

Питер О'Брайен вспоминает, как он повел Уэйтса в экскурсию по пабам Сохо, и заезжий американец объявил, что невероятно

впечатлен обилием и разнообразием сортов пива. Уэйтс также восторгался английским сленгом, тщательно выучивая все новые для него словечки.

Еще одна относящаяся к тому времени история рассказывает, как Джо Страммер объявился на пороге «Ronnie Scott's», где Уэйтс включил его в гостевой список. Когда Уэйтса позвали поприветствовать гостя, он появился в черном халате до колен и, как описывает ситуацию Пит Сильвертон из «Vox», «уставился на Страммера, извлек из внутреннего кармана халата кружку свеженалитого «Гиннесса», залпом выпил ее и велел человеку на дверях впустить Страммера». Страммер впоследствии признавался в своей симпатии к музыке Уэйтса, но реальна ли описываемая история? «История замечательная, — усмехнулся Уэйтс, когда я его об этом спросил. — Мне важнее, чтобы история была хороша, чем была ли она на самом деле».

Пока Фрэмптон грохотал по стадионам, Том Уэйтс в полумертвом состоянии приземлился в «Ronnie Scott's». Его лондонский дебют запомнился байками не меньше, чем песнями. Выйдя на крохотную сцену клуба, Том оглядел небольшую, но готовую внимать ему аудиторию и произнес, как бы подтверждая этот факт сам себе: «Я в последнее время плыл на гребне спада».

Эти ранние концерты стали подтверждением поистине уникального таланта. Таланта, который еще, однако, блуждал в поисках собственного лица. В песнях были оригинальность и глубина, но Уэйтс все еще нащупывал материал для своего шедевра «Small Change» и полагался главным образом на репертуар из «Nighthawks at the Diner». Самым впечатляющим в его выступлениях был внешний имидж, который балансировал между лукавством и беспределом.

Были проблемы и с залом («большинство клубов чаще озабочены тем, как продать побольше пива, чем хорошим звуком и светом для музыканта»). Но в целом Уэйтс остался доволен лондонскими концертами — уже тот факт, что он выступал в одном месте достаточно долго, чтобы успеть переодеться, был для него приятным новшеством.

Именно в Лондоне в 1976 году Уэйтс написал песню, которую многие считают одной из самых главных у него — «Tom Traubert's Blues». Песня о странствиях, о вечном изгнании, написанная в дороге. На самом деле большая часть материала, составившего впоследствии «Small Change», была написана в Лондоне, вслед за концертами в Скандинавии, Голландии, Бельгии и Германии.

Бесконечные гастрольные поездки по США и ежедневные изматывающие выступления перед равнодушной, а то и откровенно враждебной аудиторией не могли не оставить своего

следа. Времени на сочинение («вечно тебя кто-то дергает…») почти не оставалось. Здесь же, в Европе, в относительной изоляции и анонимности, музыкант мог запереться и писать. Уэйтс написал 20 новых песен, 11 из которых (в том числе и «Tom Traubert's Blues») вошли в «Small Change».

В тогдашнем интервью Фреду Деллару из «NME» Уэйтс говорил о новых песнях: «A Briefcase & The Blues», «Frank Is Here» (за десятилетие до «Frank's Wild Years») и «Whitey Ford», хотя и признавал: «Многие из них еще не написаны, но у меня есть названия!» И сегодня, 30 лет спустя, они остаются только названиями.

Большинство британских критиков во время его дебюта в «Ronnie Scott's» относились к Уэйтсу непредвзято. Однако для них, не говоря уже о публике, он оставался достаточно темной лошадкой — в рецензии в «New Musical Express» его даже назвали «Том Уитс». Были и недовольные шиканье и свист, но преданные поклонники Уэйтса все же оказались в большинстве. Тот же Фред Деллар в рецензии в «NME» обратил внимание на «костюм… прямо из гардероба лос-анджелесских бродяг образца 1948 года, более затасканный, чем шутки Ронни Скотта».

Группа его состояла из тенор-саксофона, контрабаса и барабанов, и сам Уэйтс издавал короткие отрывистые фразы на рояле. О своих способностях пианиста он никогда не был слишком высокого мнения: «Настоящего сайдмена из меня никогда бы не получилось, — говорил он Фреду Деллару. — Я всего лишь аккомпаниатор… Хорошо, что у меня есть эта группа, — они настоящее классное би-боп-трио».

Концерты в «Ronnie Scott's» строились на материале из трех альбомов Уэйтса, кульминацией неизменно была неистовая «Diamonds on My Windshield». Со сцены он уходил, произнося испытанное заклинание «plant you now, dig you later»[108], явно заинтересованный больше в результате проходивших во время его выступления скачек, чем в реакции публики. Но волноваться ему было нечего: «И поклонники, и хулители сливались в аплодисментах воедино, — отмечал Деллар. — Неудачник вновь победил».

Очарованный Сохо, хоть и не в восторге оттого, что он назвал национальным «кризисом сэндвичей», Уэйтс вернулся домой, оставив в Британии с трудом завоеванных преданных поклонников. В голове у него зрел альбом, которому он дал предварительное название «Pasties & A G-string»: «Я еду в Лос-Анджелес, чтобы на три дня уйти в запой, а затем сразу отправиться в студию».

Именно во время этих первых британских гастролей Уэйтса в

1976 году я впервые увидел его. К сожалению, не на сцене «Ronnie Scott's», а в дебютном появлении на британском телевидении. Тогда на телевидении было всего две программы о поп-музыке — да что говорить, каналов было всего три. Любители поп-музыки должны были дожидаться четверга, чтобы насладиться «Top Of The Pops», а, так сказать, более серьезные читатели «Melody Maker» и «New Musical Express» находили утешение в «The Old Grey Whistle Test», которую руководство Би-би-си-2 ставило в эфир произвольно, затыкая дыры в программе где-нибудь глубокой ночью.

Уэйтс появился в эфире «Whistle Test» 3 мая 1976 года, в одной программе с Thunderbyrd — новым проектом Роджера Макгвина из Byrds, музыка которого явно больше подходила по вкусу добродушному ведущему программы, «шептуну» Бобу Харрису.

Панк еще не проник в уютный мирок «Whistle Test» — даже Элвис Костелло впервые появился в эфире программы только в 1983 году. К тому времени она была населена тремя типами исполнителей: мощные трио, в которых бас и барабаны поддерживали гитарные соло, по длине сопоставимые с мировыми войнами; американские группы длинноволосых хиппи, которые всячески скрывали свою печаль по поводу того, что им не удалось попасть в Eagles, и с завидной периодичностью призывали зрителей присоединиться к «буги»; и команды «арт-рока» — сборища вечно страдающих личностей, которые все по очереди отыграли в группе Gong и отказывались признавать мелодию, ритм и структуру песни.

И тут появляется Уэйтс со своим «Tom Traubert's Blues». Я был мгновенно очарован. Было поздно, я, наверное, только вернулся из паба, и тут такая подлинная страсть. Настоящее остроумие. Рок тогда был ужасно серьезен и полон пафоса. При прослушивании альбомов Pink Floyd не было места для смеха; как не было места для веселья при размышлении о мудрости Genesis. А тут сам вид и звучание Тома Уэйтса вызывали усмешку. Наконец-то появился малый, которого можно легко представить рядом с собой за кружкой пива в пабе.

На «The Piano Has Been Drinking» («Рояль напился») он слегка запнулся. Было такое ощущение, что Том не спал с 1959 года, а выглядел он как парень, который может устроить демонстрацию протеста перед концертом Emerson, Lake & Palmer. Короче, насколько я помню, теледебют его был таким же «взрывным», как инфаркт в лифте.

И хотя выглядел Уэйтс скорее потрепанным, чем свежим, его музыка казалась куда новее и свежее, чем все, что происходило

вокруг. Ощущение от него тогда, в 70-е, можно выразить бессмертным сравнением Вивьена Стэншелла[109]: «Как если бы тебе на гей-вечеринке завязали глаза и сунули в руку палку твердокопченой колбасы».

Глава 12

Лишь к концу работы над своим четвертым альбомом в 1976 году Уэйтс определился с его названием — «Small Change». Впервые в записи он реально мог рассчитывать соответствовать ожиданиям, которые на него возлагали критики, его менеджер, да и сам Уэйтс. За пультом вновь стоял Боуне Хоу, да и компания у Уэйтса подобралась хорошая — в первую очередь, барабанщик Шелли Мэнн, за плечами которого была работа с такими легендами джаза, как Коулман Хокинс, Стэн Кентон, Вуди Херман и Чет Бейкер.

Записанный практически молниеносно, в течение пяти дней в июле 1976 года, «Small Change» оправдал почти все данные музыкантом обещания. Альбом не оставлял ни малейших сомнений в том, что Уэйтс — намного больше, чем просто похмелье 50-х годов. Уже можно было смело говорить, что перед нами совершенно самостоятельный крупный талант 70-х.

Голос Уэйтса нашел свою индивидуальную краску, все больше и больше приближаясь к знакомому хриплому тембру, который скоро стал его фирменным знаком. После отступления в «Nighthawks at the Diner» он вновь вернулся к мелодизму: «Tom Traubert's Blues» и «I Wish I Was in New Orleans» остаются в числе лучших мелодий Уэйтса.

Боуне Хоу позднее вспоминал, что «Small Change» записывался на двухдорожечный магнитофон в студии Вэлли Хайдера в Голливуде. В то время группы вроде Fleetwood Mac, Eagles и Pink Floyd тщательно выстраивали свои альбомы, используя все увеличивающееся количество дорожек для оттачивания мельчайших деталей звука. У Уэйтса и его продюсера подход был иным: «В джазе важнее поймать хорошую версию, а не нагромождать трек на трек… — вспоминал Хоу. — Эту запись мы делали так же, как я делал джазовые альбомы в 50-е. Именно в эту сторону я и хотел направить Тома — так, чтобы и он, и оркестр были в одной студии и все звучало бы одновременно. Я никогда не боялся делать записи, на которых все музыканты дышат одним воздухом».

Успех «Small Change» был особенно заметен на фоне многочисленных проблем, которые испытывали в то время коллеги Уэйтса — другие «новые Диланы». Поднятый вокруг вышедшего в 1975 году «Born to Run» шум оставил нехороший осадок, и сразу после этого Брюс Спрингстин оказался вовлечен в судебную тяжбу и в течение трех лет в студию не возвращался. К 1976 году Крис Кристоферсон уже был женат на Рите Кулидж, и

они начали делать альбомы вместе. А Джон Прайн, Стив Гудман, Лудон Уэйнрайт и Стив Форберттак и не сумели оправдать возложенные на них ожидания.

Ну и к тому же ситуацию для «новых Диланов» не улучшило и триумфальное возвращение старого. Вышедшие один за другим «Blood on the Tracks» и «Desire» без труда вернули Бобу корону первого среди рок-бардов; обширное турне с The Band в 1974 году стало самым успешным за всю 30-летнюю историю рока. А организованное Диланом в 1975 году «Rolling Thunder Revue»[110] помогло ему поддержать ореол загадочности.

Но если между Уэйтсом и Диланом и было что-то общее, то это качество, все реже встречавшееся в поп-музыке: хорошее чувство юмора. И хотя Дилана справедливо почитали как совесть поколения, на каждую «Blowin' in the Wind» или «Times They Are A-Changin» приходилась остроумная сатира «Tombstone Blues» или «I Shall Be Free». Уэйтс также любил хорошую шутку.

Шутить пытались многие, в том числе и любимый Уэйтсом Мартин Мулл[111], но большинство делать этого не умело. «National Lampoon»[112] в своей программе «Lemmings» осмеивали рок-звезд («Я, мать вашу, гений Джон Леннон», «Привет, меня зовут Боб Дилан — помните свингующие 60-е?»). Однако к 1976 году рок-братство воспринимало себя очень, очень серьезно. После распада Bonzo Dog Band[113] не осталось почти ничего, над чем можно было бы посмеяться (разве что над сольными альбомами Дэвида Кросби или Грэма Нэша, или — хи-хи-хи — над совместными альбомами Дэвида Кросби и Грэма Нэша).

Даже заклятый враг Уэйтса Фрэнк Заппа из остроумца и социального иконоборца все больше и больше превращался в серьезного неоклассического зануду. Невозможно было удержаться от улыбки при виде того, как панк-группы разделывались с иконами 60-х вроде «Help» и «Nights in White Satin». Юмор этот, правда, подпитывался по большей части амфетаминами и пивом.

«Small Change» в то же время был полон иронии и шуток. «Step Right Up», «Pasties & A G-string», «Bad Liver and a Broken Heart» и в особенности «The Piano Has Been Drinking» полностью строились на остроумии бывшего повара пиццерии.

Даже и сегодня песни эти и виртуозное их исполнение Уэйтсом не могут не рассмешить. Действие «The Piano Has Been Drinking» («Рояль напился») происходит в преисподней ночного клуба, где официантку отыскать невозможно «даже при помощи счетчика Гейгера», где «свет похож на тюремный», а хозяин «глупее фонарного столба». Эту песню Уэйтс нередко исполняет на разного рода концертах, и для многих именно она является его

самым типичным номером: немногословный философ у стойки бара произносит веский текст голосом, похожим на тяжелый трактор.

К «Jitterbug Boy» Уэйтс примерялся давно, пробуя ее на приходивших к нему журналистах. Свободная расслабленная мелодия «о парне, который почивал на лаврах, спал с Монро и научил Роки Марчиано, Луи Армстронга и толстяка Миннесоту[114] всему тому, что они знали и умели».

Когда мы встретились, Уэйтс говорил о своей любви к Новому Орлеану, который он ласково называл «пазухой американской музыки». У Нового Орлеана, родины джаза, как и многих других американских городов, есть свое прозвище — «Big Easy»[115]. Проявление этой любви — песня «I Wish I Was in New Orleans». Певец слышит, как тенор-саксофон зовет его к себе, слышит, как диксиленд начинает играть «When The Saints Go Marching In»[116]. Когда я попал в «Preservation Hall», вотчину джаза в Новом Орлеане, над сценой висела табличка: «Заказы — 5 долларов, за «Святых» — 10». Бредешь этак по Французскому кварталу и вдруг, как во сне, видишь раскачивающийся по рельсам трамвай, на котором светится надпись «Желание»[117].

Новый Орлеан, самый неамериканский из всех американских городов; город, в котором, как писал Керуак, воздух «такой сладкий, что, кажется, он просто обволакивает тебя». «Есть много мест, которые я люблю, — сказал недавно Боб Дилан, — но ничто я не люблю так, как Новый Орлеан!» История и культура города вошли в плоть и кровь американской жизни — именно поэтому такой трагедией стали разрушения и преступная халатность властей во время урагана Катрина в 2005 году. Уэйтс отреагировал песней — «A Little Drop of Poison» («Капелька яда»). Она вошла в трибьют-альбом, доходы от продажи которого пошли в фонд помощи жертвам Катрины.

При всей своей легкости «Small Change» населен усталыми неудачниками и пьяницами. Это темный печальный мир, в котором «мечты не рушатся, а бредут, хромая…»; пейзаж, в котором «луна не романтична», а «страшна, как черт».

«The One That Got Away» похожа на поездку на «кадиллаке» по фильму-нуар. Но странствует Уэйтс не в одиночестве. Чтобы понять «Small Change», нужно освоить джентльменский набор: Рэймонд Чандлер, Дэшил Хэммет, Микки Спиллейн, Деймон Раньон… Читать умеешь, парень?

Том Уэйтс, еще не выбравшись из коротких штанишек, хотел играть в «Парнях и куколках», рядом с Марлоном и Фрэнком. Он играл бы какого-нибудь сомнительного типа, из тех, против кого

отец Брандо предупреждал: «Сын, сколько бы ты ни путешествовал, каким бы умным ты ни становился, всегда помни: когда-нибудь, где-нибудь к тебе подойдет парень и покажет новую нераспечатанную колоду карт. И парень этот предложит тебе побиться об заклад что из колоды выскочит пиковый валет и брызнет в ухо сидром. Но ты, сынок, ни в коем случае с ним не играй, у тебя все уши будут залиты сидром!»

Уэйтс времен «Small Change» — парень, который будет скорее листать пожелтевшие старые номера «Modern Screen»[118], чем стараться быть в курсе благодаря последнему номеру «Rolling Stone». «Bad Liver And a Broken Heart» открывается и закрывается аккордами из «As Time Goes By»[119]. А на «Invitation to the Blues» героиня текста Уэйтса напоминает скорее Риту Хейворт в «Гильде»[120], чем белую сучку Стиви Никс[121]. Песня представляет собой печальный реквием, жанр, который Уэйтсу удается лучше всего: официантка оплакивает разрыв со своим богатым любовником, который все равно ее, впрочем, не любил («разве что в постели»). Она, тем не менее, полна решимости выбраться из депрессии и жить дальше.

На «The One That Got Away» Уэйтс ворчит, как судебный патологоанатом. Эта песня «с той стороны», в которой «похоронный портной принаряжает клиента для путешествия на два метра вглубь; труп закоченел, дело закрыто». А завершается все прекрасной метафорой гроба — «деревянное кимоно». Песня — горькая почтовая открытка в Лос-Анджелес, мрачная проба для актеров-неудачников, потерявших равновесие, ключи от автомобиля и гордость; для всех пианистов, которые могли бы получить ту роль, что сыграл в «Касабланке» Дули Уилсон[122], но так и не получили.

Альбом полон персонажей, мечты которых оказались разбиты, мечтателей, рванувших в «город ангелов» из крохотного техасского городка, где все население останавливается посмотреть, как на светофоре меняются огни. И когда, наконец, они оказываются в Лос-Анджелесе, со временем у них появляется все более явственная, леденящая душу мысль — это всё. Что ни делай, кого ни обслуживай, какому отчаянию ни предавайся, ты никогда не станешь никем, кроме официантки, надежды которой со временем обвиснут так же, как и ее некогда молодое тело.

Лос-Анджелес — город, построенный на грезах, и в основании этих грез — фильмы. «Девицы приезжают из Небраски и хотят сниматься в кино, — рассказывал Уэйтс Брайану Кейсу. — Сколько я таких историй слышал! Заканчивается все тем, что они ложатся к кому-то в постель… грустно это… Я такого повидал за свою жизнь. Надежды тут немного. Дальше на запад ехать

некуда».

Неудивительно поэтому, что Уэйтс «снимал» «Small Change» сквозь дымку всех этих порушенных мотельных грез. Неудивительно, что у него получился черно-белый мир из старого кино. И нигде это не ощутимо больше, чем в заглавной «Small Change (Got Rained on with His Own. 38)» «На этой вещи я изобразил как бы сам себя», — говорил Уэйтс в эпоху увлечения фильмами-нуар. По его собственному признанию, вдохновением для него стал фильм «Блюз Пита Келли» Джека Уэбба («История джазмена в 20-е годы, который попал в перестрелку из пушек 38-го калибра», — зазывно гласила афиша). Главные роли в этом фильме 1955 года сыграли Пегги Ли, Эдмунд О'Брайен и Джанет Ли. История о джазменах и гангстерах стала своего рода предтечей копполовского «Клуба «Коттон»».

Сама песня «Small Change (Got Rained On With His Own .38)» — атмосферный монохромный трейлер, в котором Уэйтс, с его острым чутьем к деталям, разворачивает целую историю. Легко представляешь опытных полицейских (скажем, Уильям Бендикс и Артур Кеннеди[123]), «которые обмениваются шуточками о каком-то публичном доме в Сиэтле», в то время как тело жертвы (это должен быть Джон Гарфилд) лежит рядом с музыкальным автоматом в луже крови на покрытом линолеумом полу. Из кармана у него торчит листок бумаги со ставками на скачках, а силуэт очерчен мелом. У шлюх (Клэр Тревор и Барбара Стэнвик — им не привыкать к подобного рода ролям) «языки как бритвы, а глаза как каблуки-шпильки». Снаружи, в тусклом желтом свете дешевой лавки, «стоят голые манекены с улыбкой чеширского кота». Уносясь куда-то вдаль, разрывает ночь полицейская сирена. Она воет, как отползающий умирать раненый мастиф.

Однако в предпоследнем куплете эта хорошо знакомая киношная история вдруг превращается в более подлинную и более личную трагедию. Уэйтс пишет эпитафию жертве: «надгробный памятник ему — автомат со жвачкой, не будет больше у него ни жвачки, ни бейсбола, ни снов, и кто-то смывает шлангом кровь с тротуара, а ему не было еще и двадцати…»

«I Can't Wait to Get Off Work» — неожиданно мрачный конец этой замечательной пластинки. За исключением слова «coracetic»[124] в этой песне ничего примечательного нет. После всего, что происходило на пластинке, она кажется вялым послесловием и заставляет задаться вопросом, почему Уэйтс не завершил пластинку на пике «Small Change»…

Какой бы «клевой» ни была заглавная песня, самый выдающийся трек на альбоме — первый. Настоящим шоком при первом прослушивании «Tom Traubert's Blues» становится голос.

Когда Уэйтс берет ноту, шансов остаться невредимой у нее немного, но на «Tom Traubert's Blues» Том звучит, как настоящий туберкулезный больной.

В то же время в «Tom Traubert's Blues» есть нечто величественное: быть может, роскошные струнные аранжировки Джерри Йестера, которые предвосхищают этот благородный, надломленный голос. Легко и непринужденно Уэйтс воссоздает отчаяние урбанизма, ужас одиночества большого города, ни на мгновение не впадая в слезливый или жалостливый тон. Все лаконично и трогательно в его кратком, но безжалостном описании пустоты разорения: «здесь никто не говорит по-английски, и ни у кого нет ни гроша».

Уэйтс поет о залитых виски рубашках и о медали Св. Христофора, о ночных сторожах и стриптизершах, о солдатах и моряках, о промокших ботинках и ночных облавах… И тексты, и вокал говорят о нитях, соединяющих людей, о единстве человечности, о последнем прибежище достоинства.

Еще один момент, который делает «Tom Traubert's Blues» незабываемым, — использование в качестве припева неофициального гимна Австралии песни «Waltzing Matilda» («Вальсирующая Матильда»). Написал ее в 1895 году поэт «Банджо» Патерсон (1864–1941), и с тех пор песня обросла легендами. Поначалу на нее претендовали социалисты (именно один из них — некий профсоюзный лидер — своей гибелью в 1894 году вдохновил ее появление). Были и такие, кто утверждал, что песню привезли с собой в Австралию немецкие иммигранты, хлынувшие туда во времена золотой лихорадки конца XIX века.

Сюжет песни сам по себе малопримечателен: некий бродяга с мешком на плечах останавливается у озерца набрать воды и вскипятить себе чаю. Мимо проходит барашек, которого герой, недолго думая, тут же прячет себе в мешок. Когда пастух в поисках заблудшего барашка приходит с полицией, бродяга, чтобы спрятаться, топится в озере. Однако сочетание малознакомых слов («billabong» — озерцо, «coolabah» — эвкалиптовое дерево, «jumbuck» — барашек) и бодрой мелодии обеспечило неугасающую популярность «Waltzing Matilda». Где именно Патерсон подхватил мелодию, остается загадкой. Один из возможных источников — древняя шотландская баллада «The Bonnie Wood of Craigielea», упоминают также военный марш XVIII века «The Bold Fusilier».

Все эти годы «Waltzing Matilda» служила долгую и благородную службу — оригинал Патерсона записывали тысячи самых разных исполнителей, от Liberace до Уоррена Зевона. Практически любая группа, совершающая поездку в Австралию,

старается отдать дань «веселому бродяге». Шотландский композитор Эрик Богл насчитал сотни кавер-версий только своей «The Band Played Waltzing Matilda», включая и ту, которую сделали Pogues — одна из любимых групп Уэйтса.

В 1984 году, когда выбирали официальный гимн Австралии, «Advance Australia Fair» лишь ненамного опередила «Waltzing Matilda». Однако даже в 1995 году вокруг песни возникали споры: где именно в провинции Квинсленд праздновать ее столетие? В городке Дагуорт, где жил «Банджо» Патерсон? В Уинтоне, где «Waltzing Matilda» впервые прозвучала на публике? Или в Кайнуне, где, по преданию, был казнен «веселый бродяга»?

В интервью Биллу Фланегену в 1987 году Уэйтс признал, что «Tom Traubert's Blues» пользуется большим успехом в Англии. И далее он заговорил о странно универсальном воздействии припева этой типично австралийской песни, переделанной оказавшимся в лондонской ссылке калифорнийцем: ««Вальсирующая Матильда» — это ощущение дороги, ощущение гастролей. Ты в разлуке со своей девушкой, ты в заднице. Я впервые был в Европе и чувствовал себя как солдат вдали от дома, надравшийся где-то на углу, без гроша в кармане. У меня был ключ от гостиницы, но где я находился — я понятия не имел. Вот такое ощущение».

Когда в 1992 году директор по маркетингу компании «Warner» Роб Диккинс принес Уэйтсу хорошую новость о том, что «Tom Traubert's Blues (Waltzing Matilda)» в исполнении Рода Стюарта попала в британский Топ-10, то в ответ с удивлением услышал недовольное ворчание: «Не для того я писал эту песню, чтобы ее всякие записывали!»

На обложке «Small Change» Уэйтс — ни дать ни взять типичный бомж. Неряшливый и сгорбленный, он сидит в раздевалке стрип-клуба. Чешет в затылке, а стриптизерша старательно отводит взгляд. Злачным духом обложки пропитан весь альбом. Уэйтс, как тот герой Вуди Аллена в его фильме «Что нового, киска?». «Ты чем занимаешься?» — спрашивает его в фильме Питер О'Тул. «Помогаю стриптизершам одеваться и раздеваться», — отвечает Вуди. «Ну, и сколько это стоит?» — «Двадцать баксов в неделю». — «Немного…» — «Ну, больше я платить не могу…» «Small Change» вывел Тома Уэйтса в высшую лигу. Альбом угодил аж на 89-е место в топе журнала «Billboard»!

В рецензии в «NME» Дэвид Хепуорт не без ехидства писал: «На страницах этой газеты Уэйтса не раз упрекали в том, что он пустой притвора, главным образом из-за его отказа преклоняться перед рок-н-роллом и его цветущим будущим. Если вы рассчитываете, что на «Small Change» Том прислушался к совету

критиков, сбавил тон, стал попроще и написал песенку для Eagles, то первых трех тактов «Tom Traubert's Blues» будет достаточно, чтобы понять, насколько вы ошибаетесь. Эта глотка не сдобрена медом и лимоном, в нее скорее заливают растворитель прямо из разбитой бутылки, а для смягчения пропитывают дымом неочищенного турецкого табака, скрученного в самокрутки из наждака».

Чтобы новый альбом продавался, Уэйтсу пришлось вновь впрячься в гастрольную лямку. Он беспрестанно выступал и, по собственному признанию, был «занят больше, чем однорукий контрабасист». Но даже для такого закоренелого бродяги, как Уэйтс, гастрольная жизнь стала терять привлекательность. Он достиг того этапа своей жизни, когда «неутолимое желание играть в Айове наконец меня покинуло».

Глава 13

К этому времени Уэйтс обрел нечто вроде культового статуса и даже стал появляться в телевизоре. Но хотя Том исправно обходил все местные радиостанции и телеканалы, делал он там далеко не всегда то, чего от него ожидали.

Там, по всей видимости, рассчитывали увидеть нечто вроде Элтона Джона с бодрыми песенками о крокодильем роке или певцов-пианистов типа Билли Джоэла или Барри Манилоу. Одного взгляда на Уэйтса ведущим телешоу было достаточно, чтобы нервно пристегнуться — их ожидала суровая тряска за рулем машины этого забулдыги, который пел о сутенерах, нижнем белье и бродягах-утопленниках.

Формат таких программ предполагал, что гость появляется, скромно включает свой последний «продукт», так же скромно кое-что рассказывает о себе и чуть-чуть болтает о гольфе. Затем он подходит к роялю, играет свой хит, возвращается в удобное кресло, чтобы непринужденно поведать пару баек о своих друзьях-знаменитостях в мире шоу-бизнеса и… всего хорошего, до следующей встречи. С Уэйтсом, однако, все выходило не так.

В телепрограмме «Femwood Tonighb в 1977 году он, например, сумел убедить обескураженных ведущих, что единственной причиной, по которой он находится в их студии, является поломка машины, на которой он ехал в другое место. Он даже утверждает, что умудрился одолжить у одного из ведущих 20 долларов («мне, правда, пришлось оставить в залог четырехлетнего ребенка»).

В своей роли нищего богемного бомжа Уэйтс был настолько убедителен, что однажды, когда он прибыл на телешоу Майка Дугласа, секьюрити его просто не пропустили, будучи уверенными, что перед ними настоящий бомж.

Но даже если Тому и удавалось пробраться в студию, толку от него ведущим было немного, и он нисколько не стремился завоевать их (и публики) расположение. «Я всегда говорил, что реальность — для людей, которые не осмеливаются употреблять наркотики», — однажды заявил он. Ведущим ничего не оставалось, как обескураженно чесать в затылке, пока Уэйтс демонстрировал «новый танцевальный номер «Завтрак в тюряге»». В другом месте он объявил, что его новый альбом называется «Музыка для соблазнения разведенной официантки».

Можно только представить себе шок, с которым средний американец воспринял его появление в суперпопулярном шоу Дайны Шор — между гладенькими и прилизанными Monkees и

Энди Уильямсом. Надо сказать, что соблазнить американского телезрителя Уэйтсу не удалось, и вскоре он вновь отправился на гастроли.

Подобные выходки на телевидении явно не способствовали росту его популярности в Америке. Но еще хуже — если только это возможно — он вел себя на британском телевидении. Когда в 1983 году Уэйтс приехал в Лондон продвигать «Swordfishtrombones», его пригласили на «Loose Talk» — молодежную программу 4-го канала, которую вел популярный журналист Стив Тейлор. Программа казалась идеальным местом для появления такого необычного артиста, как Уэйтс. Уэйтс, однако, умудрился настроить против себя Тейлора, мямлил, ворчал, пока бедняга-ведущий пытался не столько взять интервью, сколько понять своего собеседника.

Тейлор: Вам довелось жить в настоящих дырах, так ведь?

Уэйтс: Не очень понимаю, что вы имеете в виду? Норы в земле?

Тейлор: Нет-нет… Ну, там, где квартплата очень низкая, так ведь говорят в Америке — дыра?

Уэйтс: Квартплата низкая? Это как в Рангуне?

Тейлор: Я говорю о злачных местах Лос-Анджелеса.

Уэйтс: Злачных? Там где злаки выращивают? Фермы, что ли?

Тейлор: Нет, злачные не в этом смысле. Ну что вы, не понимаете? Ну, догадайтесь. Угадайте, что я имею в виду.

Уэйтс: Вы, наверное, хотите спросить, доводилось ли мне жить в дешевых отелях?

Однажды вместе с Уэйтсом в телешоу принимал участие главный редактор юмористического журнала «Private Eye» Иэн Хислоп, человек, который обычно за словом в карман не лезет. Но даже он был обескуражен манерами заезжего гостя. «Простите, пожалуйста, — прервал Уэйтса Хислоп, пытаясь разобрать, что тот говорит. — Вы не могли бы говорить чуть-чуть погромче?» — «Буду говорить так, как мне нравится», — угрюмо отрезал Уэйтс.

В перерывах между провоцированием телеведущих Уэйтс укрывался в своем прибежище в «Тропикане». Однако к концу 70-х музыкант был уже не в лучшей форме. Беспрерывные гастроли явно не шли ему на пользу. Он много пил и мало спал. А Рикки Ли Джоунс и Чак Уайс были не из тех, кто позаботился бы о том, чтобы он получал свою ежедневную порцию овощей и фруктов.

«Пьяненького вам всем вечерочка!» стало «е только дежурным приветствием Уэйтса со сцены. Вне сцены он также смотрел на мир по большей части сквозь донышко бутылки.

Конечно же, есть великая традиция «профессионального подслушивателя», барда баров, вечно пьяного поэта… Уэйтс, по

всей видимости, просто стремился соответствовать образу артиста или писателя, «обреченного романтика». Но, если не знать, что Уэйтс на самом деле мастер своего дела, его легко можно было принять за заурядного пьянчугу, стоять рядом с которым в баре мало кому доставит удовольствие.

Уэйтс околачивался по дырам, где над головой бармена частенько висела одна и та же яркая надпись. Авторство ее приписывают Нельсону Олгрену[125], и она гласила: «Меня били, пинали, метелили, дубасили по башке, дурили, обманывали, обжуливали, вязали, обсмеивали, оскорбляли и даже женили. Валяй, можешь попробовать попросить у меня кредит. Я не прочь ответить «НЕТ!»».

Том выглядел и говорил, как тип, который прицепится на целый вечер и будет всю дорогу бубнить о том, как однажды видел Аль Пачино. Ну, или, по крайней мере, он думает, что это был Аль Пачино, парень тот выглядел точно как Аль Пачино, прямо здесь вот, у этого бара. Эй, а вон та официантка, взгляни, ну не вылитая ли Лана Тернер?..

Уэйтс постепенно становился не только творцом, но и жертвой собственного мифа. Джазмены, к которым его все больше влекло, были фигурами героическими, и Уэйтса неумолимо притягивали их легенды. Ему хотелось верить, что они играли до тех пор, пока не валились с ног, спали в одежде, останавливались в номерах за 4 доллара и пили дешевое бухло на завтрак. Хотя на самом деле «все они носят кальсоны, сидят у плавательных бассейнов и днем играют в гольф».

Большинство интервью того времени Уэйтс давал в барах. И, в противоположность бестолковым телешоу, здесь он был, как правило, в ударе. Проблема, однако, заключалась в том, что, взвалив на себя имидж поэта-пьянчуги. Том чувствовал себя обязанным ему соответствовать — как на сцене, так и вне ее.

Самыми очевидными его предшественниками были Брендан Биэн и Дилан Томас — оба прекрасные примеры безупречных литературных стилистов, которые дымную атмосферу бара предпочитали тихому уединению кабинетов. Алкоголь, однако, заставляет даже самых талантливых повторяться. Дилан Томас однажды в подпитии заметил: «Кто-то тут мне надоедает — кажется, это я сам себе!»

Уэйтсу в то время уже тоже угрожала серьезная опасность того, что имидж перекроет личность. В мае 1977 года его вместе с Чаком Уайсом арестовали в ресторане за пьянство и нарушение порядка в общественном месте, швырнули в полицейскую машину, где, с прижатым к виску пистолетом, Уэйтс выслушал разъяснение о том, что если с такого расстояния пустить пулю в

голову, то она — голова — разлетится на куски, «как дыня». Уэйтса всю ночь продержали в участке, и, когда выпустили, он обратился с жалобой в суд. Когда, наконец, пять лет спустя дело было рассмотрено, обвинения с него сняли и присудили 7,5 тысячи долларов компенсации. Предупреждение, тем не менее, было вполне своевременным.

Осознавая свой становящийся все менее привлекательным имидж и все более опасный образ жизни, Уэйтс понимал, что идет по тонкому льду. О песне «Bad Liver And a Broken Heart» («Больная печень и разбитое сердце») из альбома «Small Change» он тогда говорил: «Я вложил в нее многое. Я пытался выбраться из имиджа пьянчуги, роняющего в кружку пива слезы и сопли. К тому же бесконечные разговоры о выпивке лишь подтверждают слухи обо мне как о пьянице. Песня эта предназначалась тем, кто слушал меня и знал обо мне. Но в то же время она предназначалась мне самому».

Перед журналистами Уэйтс все еще держался молодцом — интервью его были представлением не хуже любого концерта. Но благодаря постоянному потоку спиртного Уэйтс стал проявлять признаки классического пьяницы: в трезвом виде он становился скучным занудой. Скучным и монотонным. «Я вчера ужинал в индийском ресторане», — трижды сообщил он Майку Фладу в течение двухчасового интервью.

Впрочем, большого спроса на Уэйтса в 1977 году не было. На одном полюсе «Rumours» Fleetwood Mac и «Hotel California» Eagles воплощали так называемый AOR — «Adult Oriented Rock»[126]. На другом Джон Траволта фильмом «Лихорадка субботней ночи» застолбил на музыкальной карте место диско. Для многих, однако, 1977-й был годом нулевым. В тот год вышли дебютные альбомы Sex Pistols, Элвиса Костелло и Clash, провозгласивших: «No more Elvis, Beatles or The Rolling Stones…»

Как и многие другие, Уэйтс оказался в подвешенном состоянии. Поэтому он просто продолжал делать то, что делал всегда: записывал пластинки, гастролировал и пил. По счастью, хотя бы два из этих видов деятельности он мог легко совмещать.

«Foreign Affairs» был записан в Голливуде летом 1977 года. В качестве названия Уэйтс примерял «Теп Dollars» или «Stolen Cars», но ощущение расстояния предполагало иностранную перспективу. «Я сейчас много пишу, — говорил Уэйтс перед записью Джону Платту. — Я пытаюсь быть в своем творчестве все более и более мрачным… Хотя не могу избежать комического эффекта, мне это нужно для моего собственного умственного здоровья. Но я также хочу проявить себя как поэт и автор историй и баек».

Фотографии на обложке «Foreign Affairs» сделал Джордж Харрел, известный своими снимками голливудских знаменитостей (главным образом, Мэрилин Монро) в золотую эпоху кино 40-х и 50-х. Создавался альбом по большей части во время европейского турне и был пронизан впечатлениями Уэйтса о далекой родине. «Burma Shave» — воспоминания о поездках с отцом; «Foreign Affairs» — собственные представления о доме; «Potter's Field» — длинный крюк на-территорию «Small Change (Got Rained on With His Own.38)» — и все вместе типично уэйтсовские мысли о доме из заграницы.

С точки зрения музыкальной «Foreign Affairs» вернул Уэйтса на родную почву. Вновь он в легком подпитии, окутанный сигаретным дымом, купающийся в расслабленных ритмах кул-джаза, перелистывает в поисках вдохновения страницы «бульварного чтива».

«I Never Talk to Strangers» — номер необычный: Уэйтс записал эту песню дуэтом с Бетт Мидлер, которая тогда была на вершине славы. В середине 70-х «Божественная мисс М.» потрясала обывателей Америки сомнительными выходками, но к 1977 году она была уже на пути к тому, чтобы стать звездой первой величины.

Дуэт с Мидлер стал радостью, свиданием в духе жестокого романса в тесном баре. Уэйтс рычит, а Мидлер воркует — получился эдакий «ориентированный на взрослых кайф». «Бармен, мне «Манхэттен», пожалуйста», — соблазнительно щебечет Бетт, пока Уэйтс неуклюже пытается ее склеить. Затем между ними происходит типичный диалог типа «четыре утра, а в баре никого, только я». В утешение Бетт целует Тома: «Не такой уж ты и чурбан».

«Muriel» и «A Sight for Sore Eyes» — горько-сладкие песни о любви, обе — в числе самых привлекательных мелодий Уэйтса. Как и в «Tom Traubert», Уэйтс не боится черпать вдохновение в любых странах и эпохах: «A Sight for Sore Eyes» предваряется фортепианной темой знаменитой традиционной рождественской «Auld Lang Syne». А в центре альбома три длинные истории: «Jack & Neal», «Potter's Field» and «Burma Shave».

«Jack & Neal» — несколько запоздалая дань памяти Керуаку и Кэссиди, свободолюбивому духу 50-х, оказавшему столь решающее влияние на одинокого домашнего мальчика Томаса Алана Уэйтса. На самом деле песня несколько разочаровывает: не очень выразительное повествование, положенное на почти несуществующую мелодию. Хотя есть там поразительный образ пейзажа: «lonelier than a parking lot when the last car pulls away» («пустыннее, чем автостоянка, с которой уехал последний

автомобиль»).

«В баре перед стойкой был специальный стул, на который никто, кроме Джека, садиться не осмеливался, — мечтательно рассказывал Уэйтс Кристин Маккена, живо вспоминая, как подростком он испытывал влияние Керуака. — С самого начала он писал на себя самого некролог и оказался трагически соблазнен своей собственной судьбой… Мне нравятся его впечатления об Америке, уж точно они получше любых текстов из «Reader's Digest». Шум толпы, собравшейся в баре после работы, железная дорога, дешевые отели, джаз».

«Jack & Neal» перетекает в «California, Here I Come» — песню, прославил которую Эл Джонсон еще полувеком ранее. Это такая же дань вдохновившему Тома музыкальному наследию. Как будто песнями этими Уэйтс подсознательно прощался со сформировавшим его прошлым и готовился двигаться вперед.

«Potter's Field» врывается «прямо из сна маньяка». История нищих бродяг, согревает которых только мечта о мести. Они предают, и их предают. Они продают матерей «за стакан виски». Мутный мир выстрелов и рикошетов, шлюх и бандитов, между тюрьмой на острове Райкер и Бронксом. Уэйтс также вспоминает Харона, лодочника смерти из греческой мифологии, «шкипера смертной посудины». Это уже Уэйтс в полный рост: история-шедевр, богатая деталями и дышащая атмосферой.

Но лучше всех оказалась «Burma Shave» — длинная история, корни которой восходят к фильму 1947 года «Они живут по ночам» с Фарли Грейнджером в главной роли — Уэйтс упоминает его в песне. История любви в духе «Бонни и Клайда», этот дебют режиссера Николаса Рэя впоследствии стал классикой фильма-нуар. В 1974-м римейк на его основе под названием «Воры как мы» сделал знаменитый Роберт Олтмен, с которым Уэйтс уже в 1993 году работал над его «Короткими историями».

«Burma Shave» Уэйтс выстроил как жесткую, безжалостную пьесу — из той же колоды, что «Почтальон всегда звонит дважды» Джеймса Кейна. Поразительно лаконично он рисует картину маленького мертвого городка Мэрисвилль. «Всего лишь точка на дороге», мимо которой по шоссе грохочут автомобили, а «все обитатели — одной ногой в могиле».

Живет там девочка, которая больше всего на свете хочет оттуда выбраться. Ее надежда — сбежать с заезжим «Пресли», который похож на Фарли Грейнджера. Ей душно в этом затхлом городке, и само имя какого-то неведомого, спрятанного далеко за горизонтом места под названием Барма-Шейв манит и пьянит ее. Это ее Шангрила — волнующая, зовущая надежда выбраться из унылой, удушающей дыры. Она и в самом деле бежит, решившись

попытать счастья в Барма-Шейв. Вместе с нею мы чувствуем воодушевление, когда «за окном машины мелькают элеваторы», с каждым из которых ненавистный Мэрисвилль уходит все дальше и дальше.

Но у судьбы другие планы. Лопнувшая шина убивает и мечту героини, и ее саму. К безымянной девчонке из безвестного городка приходит смерть, но встречает ее она, по крайней мере, «в лучшем виде» — на ней так и остались темные очки.

Песня Уэйтса, вдохновленная еще детскими путешествиями с отцом, странным образом перекликается с «Wreck on the Highway» Брюса Спрингстина. Уэйтс признавался, что эта композиция автобиографична. «У меня полно родственников в этом самом Мэрисвилле, — рассказывал он Брайану Кейсу вскоре после выхода альбома. — Есть и кузина… Коринн Джонсон, и всякий раз, когда я приезжал из Лос-Анджелеса, она говорила: «Боже, мне надо выбраться из этого чертова места. Надо ехать в Лос-Анджелес». Ну, она и уехала. Прямо после выпускного вечера вышла на дорогу, проголосовала, села в машину к какому-то молодому придурку, тот привез ее в Лос-Анджелес, где она и крякнулась».

Как и Анарен, умирающий техасский городок в фильме Питера Богдановича «Последний киносеанс», Мэрисвилль — типичное захолустье на дороге, отрезанное от большой жизни. Для Уэйтса такие места таят в себе какое-то неизъяснимое очарование. Он говорит о них с нежной грустью — здесь людям не остается ничего другого, кроме как мечтать.

Воображаемые города Уэйтса вполне подходят под описание реального, в который однажды ночью в 1958 году угодил Малкольм Маггридж[127]: «Я въехал в Афины, штат Огайо. Население — 3 450 человек. В темноте светятся четыре яркие неоновые вывески: «Бензин», «Аптека», «Салон красоты», «Продукты». Вот, подумал я, символы времени, выставленные здесь в волшебной простоте. Видение, в котором вся сложность жизни сводится к одной универсальной формуле. Вывески эти были бы так же уместны и в настоящих, греческих Афинах, как и здесь, в Огайо».

Рецензия Ника Кента на «Foreign Affairs» стала главной в номере «New Musical Express» от 11 февраля 1978 года. Неделя, правда, была довольно хилой: двойной концертник Теда Ньюджента, новый альбом Gallagher & Lyle; Пол Морли рецензировал Judas Priest а Джули Берчилл — Munich Machine. Ирония состоит в том, что журналисты эти сейчас известны едва ли не больше, чем группы, которые они когда-то рецензировали[128].

Кент не обошел слабости и недостатки Уэйтса, но в целом остался впечатлен альбомом: «С этих дорожек исходит настоящий свет, который в конечном счете и позволяет увидеть этого гения-оборванца в правильной перспективе». И в заключение: «Он настоящий подпольщик, так что не надейтесь, что он попытается пойти вам навстречу. Поэтому навстречу ему придется идти вам. И запомните — если вы сделаете из Тома Уэйтса суперзвезду, мир ста нет лучше».

Автор рецензии в «Rolling Stone» Фред Шруэрс — очевидный фан Уэйтса, хотя и он считает, что Уэйтс повторил «ошибки своих двух последних альбомов. Главный его грех — неспособность избавиться от переизбытка тщательно продуманной и отрепетированной болтовни, которая должна поражать, но на самом деле лишь утомляет слушателя…» Правда, в конечном счете, он все же становится на сторону музыканта: «Тому Уэйтсу ни на секунду не изменяют честность и четкое понимание того, что он делает. Он движется под собственный, прочувствованный сердцем ритм. Каким бы неровным ни был альбом «Foreign Affairs», Том Уэйтс заставляет самым внимательным образом относиться ко всему, что он делает».

С точки зрения коммерческой, впрочем, альбом вновь остался малозаметным. После пяти лет профессиональной карьеры Тому Уэйтсу все еще не удалось найти своего слушателя. Даже при участии Бетт Мидлер альбом не смог подняться выше 113-го места в американских чартах.

Уэйтса это, однако, нисколько не смущало, и он упрямо двигался вперед. Жизнь на гастролях его уже изрядно достала, и, чтобы оживить свои концерты, Уэйтс решил каждый раз на разогрев выпускать местную стриптизершу — их он выбирал лично.

Шестой альбом был записан за неделю в Голливуде летом 1978 года. Уэйтс тогда ездил на «тандерберде» 1964 года, крыло которого украшала надпись — имя машины, ставшее названием альбома: «Blue Valentine». Фото своего любимого авто вместе с сидящей на его капоте Рикки Ли Джоунс Уэйтс поместил на оборотную сторону обложки. С тех пор, как был сделан этот снимок, пути их разошлись: карьера Рикки Ли бурно развивалась, а свою Уэйтс все еще никак не мог нагнать.

«Богемный битник», который «проспал все 60-е», Уэйтс двигался не по главной дороге. Роджерс и Хаммерстайн[129] были для него куда важнее, чем Пейдж и Плант или [Элтон] Джон и [Берни] Топин. Поэтому включение в альбом композиции «Somewhere» из «Вестсайдской истории» Бернстайна никого не

удивило. Однако само исполнение поражало: мощная атака струнных, на фоне которых вплывал хриплый похмельный голос Уэйтса: «There's a place for us…»

Шок от песни был настолько велик, что «Asylum» сочли ее достойной к изданию в качестве сингла, и в апреле 1979 года «Somewhere» стала первой сорокапяткой Тома Уэйтса. Впрочем, учитывая мощную конкуренцию со стороны Арта Гарфанкеля («Bright Eyes»), Village People («In the Navy») и Sister Sledge («He's the Greatest Dancer»), не стоит удивляться, что в чарты она так и не попала.

Боб Дилан как-то сказал, что «слава — это когда миллион невидимых людей прижимают тебя к стене». А Тони Кертис сравнил ощущение знаменитости с болезнью Альцгеймера: «Тебя все знают, а ты никого не узнаешь». К такого рода успеху Том Уэйтс относился по большей части равнодушно: «Хит-сингл означает, что ты зарабатываешь много денег, и много людей знают, кто ты такой. Для меня это само по себе совершенно не привлекательно. Мне не важно, чтобы моя физиономия красовалась на портфельчике какой-нибудь школьницы в Коннектикуте. Это совсем не укладывается в схему того, к чему я стремлюсь… Любовь со стороны совершенно незнакомых людей… Мне не нужны случайные друзья…»

Еще одним — помимо «Somewhere» — сюрпризом на «Blue Valentine» стал переход Уэйтса от фортепиано к электрогитаре. Альбом был полон отголосков — как будто все это мы уже однажды слышали. «Romeo Is Bleeding» (несколько лет спустя, в 1993 году, Гэри Олдман взял это название для своего фильма «Ромео, истекающий кровью») сильно напоминала «Small Change»; а «Whistlin' Past the Graveyard», «$29.00» и заглавный трек — все они казались перепевами уже знакомых уэйтсовских тем.

Но пусть ощущение от мелодий было знакомым и избитым, никто другой не писал песен с названиями типа «Christmas Card from a Hooker in Minneapolis» («Рождественская открытка шлюхи из Миннеаполиса») и «A Sweet Little Bullet from a Pretty Little Gun» («Маленькая пулька из маленького пистолетика») — на «Blue Valentine» были свои подкупающие моменты.

Голос Уэйтса здесь уже далеко не такой резкий и жесткий, как на «Foreign Affairs», — он заметно смягчился. А песня «Kentucky Avenue» даже трогательна — очаровательная автобиографическая картинка из детства, где всплывают поцелуй украдкой, разбитые коленки и ворованные сигареты. Но в то же время Уэйтс остается верен себе. Никакой размытой сентиментальности: свою героиню от оков инвалидного кресла он собирается освободить с помощью отцовской ножовки. «Это, быть

может, и чересчур, — рассуждал потом Уэйтс, — но, когда мне было 10 лет, у меня был друг по имени Киппер. Он болел полиомиелитом и был прикован к инвалидному креслу. Мы с ним гоняли наперегонки к автобусной остановке».

«Christmas Card from a Hooker in Minneapolis» совершенно захватывает: душераздирающее письмо, воспоминания о любви, втиснутой между автозаправками, пластинками Little Anthony & The Imperials[130]. и продажей подержанных автомобилей. Песня на самом деле выдернута из сценария «Подержанная Карлотта», над которым Уэйтс тогда работал и который так никогда и не был поставлен. К концу выясняется, что все письмо — сплошная выдумка, грустный самообман: у героини нет никакого мужа, и он никогда не играл на тромбоне. И все усилия вновь вдохнуть жизнь в погасшие отношения с самого начала обречены на провал: героине, как оказывается, только после дня Святого Валентина можно будет подавать на досрочное освобождение. Вопль отчаяния человека без настоящего и без будущего, пытающегося изобрести никогда не существовавшее прошлое.

С вершины «Small Change» оба альбома — и «Foreign Affairs», и «Blue Valentine» — казались шагом назад. Уэйтс по-прежнему оставался уникальным голосом поп-музыки 70-х, но ни пятый, ни шестой его альбомы особого следа не оставили. Если сам он рисковал превратиться в занудного пьяницу, то и музыка его как будто застряла на месте. Прикованный к джазовому прошлому и запертый в тупике описания бедной повседневности, музыкант, казалось, навсегда утратил мелодию.

Хорошо, что Уэйтс наскучил и сам себе… даже тогда он уже, кажется, понимал, что «Blue Valentine» означал конец определенной эры. «Одно я скажу наверняка, — говорил он в интервью Нику Кенту из «NME» в 1978 году. — Если я напишу хоть еще одну песню о выпивке и пьянстве, то меня самого вывернет! Правду говорю! Достало меня это все. Тема отыграна. Пора двигаться дальше».

Глава 14

Большую часть 1979 года Уэйтс провел в Париже, работая с Ги Пеллартом, бельгийским художником, который привлек внимание поп-мира своей книгой «Rock Dreams» («Рок-сны»). Широкоизвестные рок-герои были представлены в воображаемых и причудливых образах: Stones облачены в нацистскую форму, Рэй Дэвис толкает детскую коляску, и тому подобное. Благодаря этому проекту Пелларт получил заказ на оформление обложки альбома Rolling Stones «It's Only Rock & Roll». Это была бы первая для него крупная работа, но Джаггер имел неосторожность проболтаться Боуи, который тут же заказал Пелларту обложку своего «Diamond Dogs».

Новая книга Пелларта, к которой Уэйтса попросили написать тексты, должна была стать галереей образов самых популярных персонажей американской поп-культуры. В итоге, правда, соавторы ограничились лишь теми, кто так или иначе был связан с Лас-Вегасом: Фрэнк Синатра, Говард Хьюз, Марлен Дитрих, Мохаммед Али и многие другие.

«Книга называется «Вегас», — с энтузиазмом рассказывал Уэйтс Нику Кенту. — Дань памяти, которую Ги воздает великим американским героям. Просто так получилось, что всех тех, кого он выбрал, объединяет одна общая черта — все они проводили время в Лас-Вегасе». К сожалению и по непонятной причине, в свет книга так и не вышла. Хотя, в конечном счете, Пелларт ее все-таки опубликовал в 1986 году под названием «Большая комната». Текст написал Майкл Херр, автор сценариев к фильмам «Апокалипсис сегодня» и «Цельнометаллическая оболочка».

По возвращении Уэйтса из Парижа среди ближайшего круга его друзей стали циркулировать тревожные слухи о том, что визит в столицу мировой моды не прошел для певца-замухрышки бесследно. Что Том оставил свой прежний богемный шик и теперь предпочитает костюмы входящего в моду парижского кутюрье. «Что еще за Джорджио?» — недоуменно переспросил Уэйтс, по-прежнему облаченный в свои поношенные остроносые башмаки, черные брюки и рубашку, которая в лучшем случае когда-то была белой.

Брайан Кейс из «Melody Maker» в начале 1979 года столкнулся с Уэйтсом в Копенгагене. Знаток джаза и один из немногих журналистов, кто мог наравне тягаться с Уэйтсом в остроумии, Кейс прекрасно знал, откуда родом все уэйтсовские штучки. И Уэйтс знал, что Кейс знает…

Свою увеселительную прогулку по Европе Уэйтс начал в

Дании, в Копенгагене, в тени Гамлета. «Странно, что он выбрал такую дыру для начала турне, — вспоминал потом Кейс. — А впереди у него были Вена, лондонский «Палладиум», Дублин и Австралия. Напоминало это скорее некие перипетии романов Бруно Таверна[131], чем звездный тур».

Уэйтс и Кейс сразу подружились, как Роберт Уокер и Фарли Грейнджер в фильме «Незнакомцы в поезде»[132]. Они обменивались пьяными байками. Уэйтсу особенно нравилось слушать, как жены шахтеров из Дарема[133] разукрашивали мясницкие крюки, затем в субботу вечером втыкали их в стойку бара и вешали на них свои сумки. Им вместе было так хорошо, что нередко в четыре утра Уэйтс и Кейс болтались в каком-то копенгагенском баре, в полном одиночестве, если не считать забредшего туда одинокого манчестерского забулдыгу и бригаду «Ангелов ада»!

Пережив это приключение и набравшись впечатлений, Уэйтс вернулся в Штаты и в том же году переехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. Всю свою жизнь он прожил в Калифорнии, но теперь пора было навострять лыжи и перебираться на восток. Уэйтсу все меньше и меньше нравилось, как он живет, как идут его жизнь и карьера. Ему исполнилось 30, хотя сам по себе этот факт волновал его мало: «Пики жизни — 16, 33, 45 и 78!» — любил говорить он[134]. Один из рекламных лозунгов компании «Stiff Records», предназначавшийся для поколения бэби-бумеров, остроумно гласил: «Тому, кто родился в 45-м, в 78-м будет 33!»

Вот как Мик Фаррен описывал нью-йоркский концерт Уэйтса в 1979 году: «На сцене Том Уэйтс выглядит, как персонаж из мультфильма… Волочащиеся, пританцовывающие кривые ноги; выворачивающиеся во все стороны, будто без костей, руки с неизменно зажатой в них сигаретой — он напоминает резиновую игрушку. Но если резиновый игрушечный пьянчуга обычно наряжен в шляпу-цилиндр, фрак и белый галстук, то Уэйтс, как подлинный боппер, облачен в ярко-синюю мохеровую кофту и шляпу-пирожок. Этакий алкаш-пижон, но великолепное чувство юмора помогает ему сохранить истрепанное достоинство бомжа».

Большие перемены в жизни Уэйтса касались не только работы. Он расстался с Рикки Ли Джоунс и выехал из «Тропиканы». Утомленный назойливостью фанов, которым нравилось глубокой ночью чесать языки со своим героем, он переехал на бульвар Крэншоу, а затем и вовсе за город, в Силвер-Лейк, неподалеку от мотеля, где встретил свою страшную смерть Сэм Кук[135].

В прошлое ушли и «Лаки страйкс». Накануне 30-летия Уэйтс решил бросить курить: «Ощущение было такое, будто внутри у

меня дыра. Каждые два квартала я останавливался в приступе кашля… Ну, я и решил: «Какого черта я себя убиваю?» Я не хочу прожить суровую жизнь, умереть молодым и оставить после себя красивый труп. Не хочу».

Тут еще и кино подоспело. Кинокарьера Уэйтса чуть не началась довольно рано… Как и все остальные «новые Диланы», или, точнее, как практически любой автор-исполнитель с гитарой, Уэйтс был в числе кандидатов на роль Вуди Гатри в кинобиографии 1976 года «Путь к славе».

Ближе всего к получению роли был Тим Бакли, но он умер. Сына Вуди Арло продюсеры отвергли. Боб Дилан отказался. Тим Хардин сильно торчал на героине. В итоге на роль взяли… Дэвида Кэррадайна, бродячего философа-каратиста из телесериала «Кунг-фу». А Уэйтс, закончив работу над «Foreign Affairs», дебютировал в кино в вышедшем в 1978 году фильме «Райская аллея».

Сейчас в это, наверное, уже трудно поверить, но тогда Сильвестра Сталлоне серьезно считали «новым Брандо». К тому времени, когда Спай написал сценарий и взялся за режиссуру и главную роль в «Райской аллее», за плечами у него был ряд малопримечательных лент. Однако в 1976 году, в чисто голливудской традиции, он проснулся знаменитым после «Рокки» — истории измордованного, но не сдающегося боксера. Впереди была вся бесконечная серия продолжений «Рокки» и махровый ура-патриотизм «Рэмбо», но во времена «Райской аллеи», на волне успеха первого свежего «Рокки», Сталлоне воспринимался как великолепное противоядие однообразным голливудским фальшивкам.

История трех братьев-борцов, помещенных в реалити-шоу 40-х годов, «Райская аллея» напоминала довоенные кинодрамы с их стандартным набором героев: Джон Гарфилд — громила-неудачник, Спенсер Трейси — священник с неотразимым хуком правой, Джеймс Кэгни — гангстер, никогда не забывающий поздравить матушку с Днем Матери, Вирджиния Майо — дама, всегда способная найти что-то достойное даже в самом прогнившем яблоке.

Кроме Сталлоне в «Райской аллее» засветились Энн Арчер (еще до того, как в «Роковом влечении» ее преследовал сваренный кролик), Арман Ассанте (еще до того, как он стал «Королем Мамбо») и Уэйтс, снявшийся в роли Мамблса, «вечно пьяненького, неряшливого пианиста в баре».

У Тома была одна сцена со звездой («Ты когда последний раз был с женщиной?» — спрашивает у него Сталлоне. «Во времена Великой депрессии», — отвечает Уэйтс), но большая часть

отснятого с Уэйтсом материала осталась в обрезках пленки на полу монтажной («пять недель работы ради трех строчек диалога»). Опыт, тем не менее, оказался интересным и полезным («любопытно было взглянуть на кинопроцесс изнутри»), и кино сильно заинтересовало Уэйтса. В то же время он не собирался хвататься за любую попавшуюся роль: он отказался играть лидера культа сатанистов в одной из серий телесериала «Старски и Хатч».

К концу 70-х к своим шансам в кинобизнесе Уэйтс относился вполне прагматически, хотя уже и опасался клише: «Проблема в том, что как только у тебя появляется имидж… Я получил бесчисленное количество предложений сыграть пьяного пианиста-ирландца. Интересного в этом шало. Я бы лучше убийцу-маньяка играл…»

В реальной жизни Уэйтс тоже видел опасность накатанного пути. 31 декабря 1979 года он принял новогоднее решение: в наступающем году обязательно переехать в Нью-Йорк. В Лос-Анджелесе он прожил всю жизнь, но, без колебаний упаковав чемоданы, отправился на поиски «новых городских пейзажей». В качестве места назначения он выбрал знаменитый отель «Челси» на 23-й улице, где в разное время перебывали все знаменитые нью-йоркские битники — художники, поэты, музыканты.

Отель «Челси» впервые открыл свои двери в 1884 году и очень быстро стал прибежищем всевозможной богемы. Стены в комнатах были толстые, и хозяева закрывали глаза практически на все. Хотя все же выходы на балкон они заколотили, после того как один из постояльцев выпрыгнул на асфальт 23-й улицы.

Овеянная славой обстановка увядающей роскоши XIX века неумолимо влекла к себе. В числе первых постояльцев отеля были Марк Твен и Юджин О'Нил, Артур Миллер и Томас Вульф, Артур Кларк и Уильям Берроуз. В 50-е годы там жили Дилан Томас и Аллен Гинзберг. Поэтический поток не остановился и в 60-е: один из гостей вспоминает, как Гинзберг и Леонард Коэн громко подначивали друг друга через стойку отеля цифрами своих гонораров.

«Если попадаешь в «Челси», — вспоминал Леонард Коэн, — то обратного пути из него уже нет». В 60-е годы отель стал главной резиденцией для рок-аристократии: здесь жили Крис Кристоферсон, Дженис Джоплин и Джими Хендрикс. Нико из Velvet Underground стала «Девушкой из «Челси»», Джони Митчелл была впечатлена «Chelsea Morning», а Боб Дилан, как известно, именно здесь написал «Sad Eyed Lady of the Lowlands».

В 70-е рок-население «Челси» включало в себя Stooges, Патти Смит, Сэма Шепарда и различных участников Ramones. Однако к

моменту, когда Уэйтс туда переехал, репутация отеля превзошла саму себя: в октябре 1978 года в номере 100 Сид Вишес прикончил свою подружку Нэнси Спанджен.

Уэйтс прожил в «Челси» несколько месяцев. Свой «тандерберд» «Blue Valentine» певец оставил в Лос-Анджелесе («Однажды он выехал на дорогу без меня и тут же угодил в смертельную аварию», — ворчал он). Обнаружив большую часть своего кинодебюта на полу монтажной, Уэйтс уже примирился с судьбой: к лучшему ли, к худшему — жизнь его расписана. В будущем его ожидает уже хорошо знакомая рутина: альбом, тур, альбом, тур… и все та же преданная, но едва ли ширящаяся аудитория.

Однажды Уэйтс, как известно, признался, что 60-е он «проспал». Поэтому я спросил у него, как он справился с 70-ми. «Практически все 70-е я провел на гастролях. Мечты мои сбылись: я путешествовал, играл по клубам, работал, жил в отелях… Десять лет жил в отелях».

Десятилетие подходило к концу. Ему только что исполнилось 30, он бросил курить, переехал с одного побережья на другое. Когда несколько лет спустя мы познакомились, Уэйтс говорил, вспоминая об этом времени: «Я был совершенно разочарован музыкальным бизнесом. Я переехал в Нью-Йорк и абсолютно серьезно рассматривал возможности другой карьеры».

Однако, хоть и неохотно, музыкант стал подумывать о новом альбоме, который получил предварительное название «White Spades». Но одной из песен из предыдущего альбома «Foreign Affairs» — «I Never Talk to Strangers» («Я никогда не говорю с незнакомцами»), случайно услышанной неким незнакомцем, суждено было придать жизни и карьере Тома Уэйтса совершенно новое направление.

Часть II
Shore Leave
Увольнение на берег

Глава 15

Фрэнсис Форд Коппола застрял в верхнем течении реки, где-то далеко в джунглях Филиппин. Все летит вверх тормашками, особенно бюджет. В небе хлопают крыльями вертолеты. Воздух насыщен запахом воображаемого напалма. Бензин горит и опаляет небо… Коппола беспомощно взирает, как вместе с этим дымом в небо улетучивается вся его немалая прибыль от двух «Крестных отцов».

Стив Маккуин, Аль Пачино и Джин Хэкмен один за другим отказались сниматься в новом копполовском фильме, который режиссер мастерит далеко от студийного комфорта Голливуда. А Мартин Шин, актер, которого Коппола наконец выбрал для главной роли, только что свалился с сердечным приступом — хотя ему нет еще и сорока.

Главная звезда картины — Марлон Брандо, которого Коппола извлек из небытия благодаря своему «Крестному отцу». Прибыв на Филиппины, чтобы придать кульминационному моменту фильма свою непостижимую харизму. Брандо уже на съемочной площадке отказывается читать роль, которую Коппола писал специально для него.

Пытаясь снять по-вагнеровски эпическое начало — эскадра вертолетов поливает джунгли с неба напалмом, — Коппола узнает, что связи с находящимися в небе летчиками у него нет. Затем ему сообщают, что надвигающийся ураган грозит стереть с лица земли все, что он наметил для съемок. Режиссер одинок, в полном отчаянии и очень, очень далек от дома.

Грязь, кровь и пули сейчас ближе Копполе, чем даже его семья. Экономика целой страны поглощается одним фильмом — бюджет этого долгожданного эпического полотна о Вьетнамской войне уже превысил 30 млн долларов. План съемок Коппола вынашивал в течение пяти лет, да и идут они вот уже 238 дней. Пока он истекает потом в парилке джунглей, давление на него растет и будущее вырывается из-под контроля режиссера. Три вещи становятся очевидны ему с кристальной ясностью: 1) он художник; 2) он медленно сходит с ума; 3) и все равно, «Charlie Don't Surf»![136]

Чуть позже в такой же безумной, хотя и чуть более комфортной атмосфере Каннского фестиваля, где в 1979 году, наконец состоялась премьера фильма, Коппола торжественно провозгласил: ««Апокалипсис сегодня» это не фильм. Он не о Вьетнаме. Он и есть Вьетнам!» А еще чуть позже он признавал: «Мы были в джунглях; нас было слишком много; у нас имелся

доступ к огромным деньгам и гигантскому количеству оборудования. Постепенно, шаг за шагом, мы сходили с ума».

Безумие, безусловно, царило в воздухе, когда Коппола попытался запечатлеть на пленке призрачный, сдвинутый мир Вьетнамской войны. Его жена Элеонора была на съемках и с ужасом наблюдала, как безумие овладевало ее мужем: «Было просто страшно видеть, как человек, которого ты любишь, забирается прямо к себе в душу и пытается бороться со своими страхами: страхом провала, страхом смерти, страхом сойти с ума».

Немедленно появились сравнения с еще одним голливудским вундеркиндом, который тоже взвалил на себя оказавшуюся ему не по силам ношу. В качестве литературной основы для сценария «Апокалипсис сегодня» Коппола взял написанную в 1902 году новеллу Джозефа Конрада «Сердце тьмы». А сорока годами раньше эту же новеллу для своего кинодебюта выбрал еще один дерзкий новичок. Но когда бюджетные соображения и сложности съемок оказались непреодолимыми, Орсон Уэллс вынужден был прибегнуть к собственным средствам и вместо масштабной экранизации Конрада сделать «скромный» фильм «Гражданин Кейн»[137].

В конечном счете, несмотря на все мрачные прогнозы, «Апокалипсис сегодня» пользовался большим успехом — и коммерческим, и у критики. Коппола вернул себе рассудок, а успех фильма помог поправить и финансовые дела. Однако из случившегося он извлек серьезный урок — фильмов такого масштаба больше не снимать. Теперь он хотел сделать непомпезный, почти интимный фильм, который напомнил бы его собственные ранние картины, такие как «Люди дождя» и «Разговор».

Следующий его фильм будет совершенно точно сниматься на студии — это куда дешевле (и проще), чем пытаться выстроить декорации в джунглях. Правда, Фрэнсис Форд Коппола остался самим собой и попросту купил эту студию. И в процессе работы вновь замелькало слово «банкротство». Коппола действительно хотел сделать камерный фильм. И за грехи свои он снял такой фильм, которым был одержим не меньше, чем «Апокалипсисом», — правда, этот шел от всего сердца…

Фрэнсис Форд Коппола был почетным крестным отцом целому поколению режиссеров: Мартин Скорсезе, Джордж Лукас и Стивен Спилберг совершили настоящую революцию в кино и, что еще более важно, в посещаемости кинотеатров. Но Коппола стал первым в этой компании, кто сумел забраться внутрь студийной системы и делать фильмы уже оттуда.

Начинал Коппола как сценарист таких фильмов, как «Паттон» (любимая картина президента Никсона) и «Великий Гэтсби». В 1968 году, несмотря на хиппистскую бороду, «Warner Brothers» решились доверить ему постановку популярного бродвейского мюзикла «Радуга Финиана», где играли такие звезды, как Томми Стил, Петула Кларк и Фред Астер.

Однако в 1969 году, когда стали подыскивать режиссера для экранизации романа Марио Пьюзо «Крестный отец», имя Копполы в списке претендентов стояло далеко не в первых строках. Вскоре, однако, все его основные конкуренты отпали, получив другие, казавшиеся тогда более заманчивыми предложения. Так Коппола встал у руля экранизации пьюзовского эпоса. Происхождение у режиссера как бы итальянское, и студия сочла, что он именно тот человек, который найдет подход к этим бандитам.

С присущей ему надменностью Коппола быстро отложил в сторону сценарий и отверг уже проведенный студией «Paramount» кастинг. И в самом деле, можете ли вы представить себе в роли Майкла Корлеоне Роберта Редфорда или Райана О'Нила? Затем, с цепкостью бультерьера, обладая безграничными амбициями и видением, совершенно нехарактерными ни для одного мейнстримового режиссера, Коппола начал выстраивать из «Крестного отца» один из главных фильмов десятилетия. Да что там — главный фильм десятилетия.

Коппола и его соавтор Пьюзо придумали ставший классикой сценарий, который пестрил незабываемыми строчками: «Я сделаю ему предложение, от которого он не сможет отказаться», «Скажи Майку, что это всего лишь бизнес…», «Фредо, ты мой единственный брат, и я люблю тебя, но никогда в жизни больше не становись на сторону тех, кто выступает против семьи. Никогда», «Лука Брази уже спит с рыбками», «Держи своих друзей поближе к себе, а врагов — еще ближе», «Если история чему-нибудь нас научила, так это тому, что убить можно кого угодно».

С точки зрения голой экономики «Крестный отец» положил начало целой череде фильмов, существовавших в независимой финансовой системе. Уже спустя несколько недель после выхода на экран в марте 1972 года он обогнал тогдашнего чемпиона по кассовым сборам «Звуки музыки». За первые недели проката он собирал ежедневно неслыханные прежде суммы. Студия с восторгом подсчитывала прибыли: за три года шедевр Копполы посмотрели 132 миллиона зрителей.

Еще до «Челюстей», «Звездных войн» и «Властелина колец» «Крестный отец» совершил революцию в кинопрокате. Однако у самого Копполы было немного возможностей насладиться только что обретенными славой и миллионами. Запершись в номере

парижского отеля, он слышал лишь отголоски рассказов о километровых очередях зрителей, желающих посмотреть его фильм. Сам режиссер с головой погрузился в новый проект: он заканчивал сценарий «Великого Гэтсби» — работу, о которой мечтал еще до «Крестного отца».

Затем настала пора веселья. Как бы стараясь подчеркнуть свою принадлежность к рок-н-ролльному поколению, а не к старому Голливуду, Коппола взрастил и спродюсировал «Американские граффити» — пропетый Джорджем Лукасом гимн утраченной невинности. «Где ты был в 1962 году?» — вопрошала афиша вышедшего в 1973-м фильма.

Однако мутные делишки семейства Корлеоне неизбежно вновь потянули к себе Копполу. «Крестный отец II» оказался даже лучше своего предшественника. Аль Пачино величественно выдвинулся в центр картины, и трехчасовой сиквел, легко перелетающий из одной эпохи в другую, стал подлинным кинематографическим триумфом. Временами Копполе и Пьюзо удавалось выйти чуть ли не на шекспировский уровень в саге обмана и мести, власти и коррупции. Вполне заслуженно в 1974 году «Крестный отец II» стал первым и единственным сиквелом, удостоенным «Оскара» как лучший фильм года. И, как это нередко бывает в Голливуде, за поразительно короткое время Фрэнсис Форд Коппола из отверженного превратился в мессию.

Еще в 1969 году 30-летний Коппола почувствовал вкус к созданию собственной студии — «пристанища для молодых режиссеров, управлять которым будут люди творческие, а не бизнесмены и бюрократы». Для реализации его мечты потребовались все его 6 % от доходов за первых двух «Крестных отцов» — почти 7 млн. долларов.

На участке земли в четыре гектара на территории старой «Hollywood General Studios» на Норт-Лас-Пальмас-авеню студия размещалась еще с 1919 года; одно время там работали такие звезды, как Мэри Пикфорд, Мэй Уэст и Гэри Купер. Коппола был полон решимости вдохнуть в предприятие новую жизнь, и даже такие его финансово независимые коллеги, как Стивен Спилберг и Джордж Лукас, с завистью наблюдали за превращением своего старшего товарища в магната — владельца собственной киностудии.

В 1980 году Коппола объявил о планах создания студии. Он назвал ее «American Zoetrope». Зоотроп — игрушка XIX века, цилиндрический барабан из металла, в котором прорезаны отверстия. Сквозь них видны спрятанные внутри бумажные картинки. При быстром вращении барабана возникает иллюзия движущегося изображения. Зоотроп стал первым прибором,

который давал ощущение коллективного просмотра «живых» образов. После тяжелого дня строительства империи процветающая викторианская семья расслаблялась перед мерцающим зоотропом, а потом уже усаживалась на коллективную читку только что опубликованной в новом номере журнала очередной части последнего романа г-на Диккенса.

Современной публике угодить не так легко, и, конечно, тут же нашлись критиканы, выражавшие недовольство выбранным Копполой местом для студии. Располагалась она в Лонг-Биче, рядом с тем местом, где в годы Второй мировой войны миллионер, эксцентрик и авиатор Говард Хьюз строил своего «Елового гуся» — первую в истории летающую лодку. Тогда это был самый большой в истории самолет, но он разбился в первый же свой полет. Хьюз сам сидел за штурвалом своего восьмимоторного творения во время его исторического перелета через бухту — на целых 20 метров! Теперь светский Голливуд считал «Zoetrope» копполовским «Еловым гусем».

После блестящей, но адской гигантомании джунглей «Апокалипсиса сегодня» и пяти лет, потраченных на создание студии, Копполе нужен был легкий, успешный проект, который помог бы «Zoetrope» встать на ноги. Быстро и легко — таков был план. Все было хорошо, пока Фрэнсису Форду Копполе вдруг не взбрела на ум идея прямо на территории «Zoetrope» возвести собственный Лас-Вегас…

Коппола увлекся сценарием Армяна Бернстайна — разворачивающейся в Чикаго «фантазией о романтической любви, ревности и сексе», которая неумолимо напоминала режиссеру о Лас-Вегасе. Перенеся место действия в Лас-Вегас («последний рубеж Америки»), Коппола открыл для своего фильма новый визуальный мир.

Затерянный в глубине пустыни в Неваде, Лас-Вегас поначалу был не более чем дорожным полустанком. Если там и останавливались, то только чтобы залить бак бензином и ехать дальше. Лишь когда в 1947 году там открылось первое казино «Фламинго», городок в пустыне наконец-то обрел свое место на карте.

Чтобы привлечь игроков и заставить их тратить, тратить и тратить, владельцы казино нанимали лучших артистов. Очень скоро Вегас стал вторым домом для таких музыкантов, как Фрэнк Синатра, и в 50-е годы именно здесь базировалась легендарная «Крысиная стая». Элвис, впрочем, в свое первое появление здесь в 1956 году провалился. Разгромная рецензия журнала «Variety» завершалась издевательской рифмой: «Для подростков он класс, а для гостей Вегаса — кислый квас!»

Репутацию столицы порока Лас-Вегас обрел не столько из-за талантов Синатры, сколько из-за его связей в преступном мире. Мафия обожала Вегас — тогда еще не было камер наблюдения, которые отслеживали выполнение всех правил игры со стороны казино, не было закона, по которому с прибыли надо платить налоги… А если учесть к тому же огромные обороты игорного бизнеса, то неудивительно, что очень скоро Лас-Вегас стал для мафии любимым местом отмывания денег.

Расположенный всего в 300 милях от Лос-Анджелеса, Лас-Вегас был также приманкой для голливудских знаменитостей. Кинозвезды приезжали в игорную столицу, чтобы побывать на концертах Синатры, его друзей и даже — как бы невероятно это ни казалось — Ноэля Кауэрда[138]. На крупных премьерах в зале можно было заметить Мэрилин Монро, Хамфри Богарта, Ширли Маклейн, Кэри Гранта, Керка Дугласа, Тони Кертиса, Ким Новак, Лорен Бэколл…

А когда в начале 50-х американское правительство проводило в пустыне Невады испытание 14 атомных бомб, Лас-Вегас и это обратил в свою пользу. В городе проходил конкурс красоты «Мисс Атомная бомба», посетители которого, высыпав на балкон «Отеля с атомным видом», имели возможность за отдельную плату наблюдать, как далеко в пустыне вырастает ядерный гриб. Игроки в казино потягивали «атомные коктейли», а танцевали все под звуки Atom Bombers!

В Лас-Вегас приезжал расслабляться Джон Кеннеди; в 1969 году сюда с триумфальными концертами вернулся Элвис; здесь умер Говард Хьюз. Неудивительно, что Лас-Вегас пришелся по душе Фрэнсису Форду Копполе и Тому Уэйтсу.

Уэйтс с головой окунулся в Лас-Вегас и его культуру еще во время работы над так и нереализованным проектом с книгой Ги Пелларта в 1979 году. Вот как он описывал свои впечатления о городе: «Это единственное место, где в витрине ломбарда я видел вставную челюсть. И протезы. Я видел, как человек готов был продать свой стеклянный глаз за возможность сделать еще одну ставку… Город находится у черта на куличках, это настоящее кладбище для артистов, пародия на «американскую мечту». Все вверх тормашками: утром ты чистильщик обуви, а вечером миллионер. Чаще, впрочем, наоборот. Полное безумие».

Глава 16

Коппола с самого начала задумывал «От всего сердца» как нечто большее, чем просто фильм с сопровождающими его песнями. Еще во время работы над спектаклем по пьесе Ноэля Кауэрда «Частные жизни» он впервые увлекся идеей использовать песни не просто как музыкальный фон, а как прямой комментарий героев пьесы, их действий и побуждений. Любопытно, что одна из самых популярных цитат из Кауэрда: «Поразительно, какой силой обладает дешевая музыка» — прозвучала именно в «Частных жизнях».

Включение популярных песен в ткань крупного голливудского фильма к тому времени уже не было новинкой. Прорыв произошел в 1967 году, когда режиссер Майк Николс столь удачно использовал песни дуэта Simon & Garfunkel в своем фильме «Выпускник». В том же году сам Коппола удачно вплел песни Джона Себастиана и группы Lovin' Spoonful в свой первый крупный фильм «Ты теперь большой мальчик».

Однако именно ошеломительный успех «Выпускника» и альбома-саундтрека к фильму заставил киномагнатов обратить внимание на огромный коммерческий потенциал, который несут вплетенные в одну упряжку кино и рок-н-ролл. К концу 60-х, когда молодая аудитория все дальше и дальше отходила от традиционного киноформата, вернуть ее в кинозалы было первоочередной задачей. Громкий успех «Беспечного ездока» в 1969 году только подтвердил прибыльность брачного союза между кино и рок-музыкой.

Конечно, на каждую удачу вроде «Выпускника» выпадала дюжина безнадежных провалов. Кто теперь помнит «Земляничное заявление», «Решение проблем» или «Землевладельца»? И все же шансы, как считали магнаты, были в их пользу: если некая группа только в Америке продает 10 млн экземпляров своего альбома, то это означает, что любой фильм с музыкой этой группы имеет изрядную потенциальную киноаудиторию. Однако с этим, как и со многими другими теоретическими расчетами в истории Голливуда, произошел прокол. Сторона обвинения может предъявить «Не останавливайте музыку» с группой Village People, «Оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера» с Bee Gees и Питером Фрэмптоном и союз Оливии Ньютон-Джон и Electric Light Orchestra в фильме «Ксанаду». Ну а если уж мы начали говорить о «клюкве», то нельзя не упомянуть «Бархатную золотую жилу», «Сердце огня», «Новичков», «Под вишневой луной» и многое, многое другое…

Беда в том, что в случае успеха симбиоз между кино и музыкой означал не что иное, как право печатать деньги — это доказала бешеная популярность саундтреков к «Лихорадке субботней ночи», «Грязным танцам» и «Телохранителю». Неизбежным последствием такого успеха в 80-е стал подход «сначала получим права на саундтрек, а потом придумаем фильм». Скроенные по такому принципу фильмы «Топ-ган», «Свободные» и «Дни грома» делались с холодной безучастностью ремесленника. Затем настала очередь другого принципа: «пусть они напевают нашу песню, пока идут финальные титры». Он породил союзы песни «Love Is All Around» в версии Wet Wet Wet и комедии «Четыре свадьбы и одни похороны»; «Everything I Do (I Do It For You)» Брайана Адамса и костюмного «Робин Гуда», а также бесконечное мелькание «Unchained Melody» в версии The Righteous Brothers в «Привидении».

Были, конечно, и приятные исключения из общего правила: фильмы, в которых современная музыка использовалась творчески и с тактом. На ум приходит «Маккейб и миссис Миллер» Роберта Олтмена с очень оживившими его песнями Леонарда Коэна; мрачный атмосферный саундтрек Боба Дилана к «Пэт Гэррет и Билли Кид» и уже позже музыка Эйми Мэнн к фильму Пола Томаса Андерсона «Магнолия». В хороших руках даже одиночная песня может возыметь немалый эффект: «Everybody's Talkin'» Гарри Нильсона в «Полуночном ковбое», «Then He Kissed Me» Фила Спектора в «Славных парнях»; «Tiny Dancer» Элтона Джона в «Почти знаменит».

В качестве автора музыки к фильму «От всего сердца» Коппола сначала предполагал Вэна Моррисона. Однако своенравный язвительный ирландец не пожелал участвовать. «Я не очень люблю Лас-Вегас, поэтому и отказался, — рассказывал он Дермоту Стоуксу. — Я чувствовал, что не смогу сделать то, что нужно, хотя сам Коппола мне очень нравится, он великий режиссер». Мог подойти на эту роль и Эл Стюарт, во всяком случае, если судить по тексту его песни 1981 года «Here in Angola»: «Глотни еще колы,/ Ты будешь полковником кавалерии, / А я буду Фрэнсис Форд Коппола».

В конце концов, сын Копполы Джанкарло (он утонул, катаясь на лодке в 1986 году, в возрасте всего 23 лет) дал отцу послушать пластинку Уэйтса «Foreign Affairs». «В ней был замечательный дуэтный номер с Бетт Мидлер «I Never Talk to Strangers», и я подумал: это то, что мне нужно, — рассказывал впоследствии Коппола. — Имеются мужской и женский голоса, и они будут вести диалог, параллельный развитию отношений между главными героями фильма».

Во время подготовительного периода Коппола с энтузиазмом раздумывал, как ему получше использовать музыку. Он твердо решил, что тесно вплетет песни в сюжетный ход картины. Песни должны были писаться вместе со сценарием, а не подгоняться потом под существующую историю. Коппола с воодушевлением говорил, что «нужно избавиться от всяческих психологических мотивировок, сделать людей частью композиции, в которой среда, актеры, диалог, тексты песен, музыка, цвет — все сольется и все будет в равной степени важно».

Коппола мог позволить себе держать Уэйтса при себе с самого начала и, соответственно, иметь роскошь придумывать музыку параллельно со своей богатой визуальной образностью. Четверть века спустя, вспоминая «От всего сердца», Коппола признавал: «Я говорил Тому: «Я хочу, чтобы ты сделал альбом «One from the Heart», а я затем сниму прилагающийся к нему фильм!»» Ощущение было обоюдным: ««От всего сердца» — самая интересная работа во всей моей карьере», — говорил мне Уэйтс.

Работа над фильмом заняла у музыканта почти два года. Обычно, работая над альбомом, он писал примерно 20 песен, а затем уже отбирал из них нужные 12, чтобы заполнить две стороны 40-минутного винилового диска. Работа над полноценным саундтреком для фильма требовала иного подхода.

По собственному признанию, Уэйтс был «очень недисциплинированным автором, пока не начал работать с Фрэнсисом». Том говорил мне во время нашей первой встречи: «Для крупных компаний время идет совершенно иначе, чем для меня самого».

К началу работы над своим первым саундтреком к кинофильму Уэйтс все еще жил в Нью-Йорке. «Есть тема начала, которая переходит в дуэт, увертюра… — рассказывал он. — Мы попадаем в город, и идет песня о дожде… Я написал с дюжину разных тем, которые Фрэнсис мог использовать в нужный момент. А затем связал их все вместе, как увертюру для мюзикла».

Еще до начала работы с Копполой над фильмом «От всего сердца» Уэйтс признавал, что большей частью написанного он обязан регулярной выпивке. Однако для этого нового задания требовался иной метод работы и куда большая дисциплина. «Писать музыку для кино — то же самое, что озвучивать чужой сон, — говорил Том в интервью Дэвиду Макги из журнала «The Record». — До этого я писал песни, лишь когда пил, и вовсе не был уверен в своей способности превратить творчество в профессию. А когда оказываешься частью большого проекта, приходится открыто обсуждать с другими людьми собственный труд и то, как он скажется на работе столяра, осветителя или

актеров. Это заставило меня быть более ответственным и более дисциплинированным».

В начале съемок Коппола был не менее ответственен и дисциплинирован. В интервью Кристоферу Фрейлингу из Би-би-си он признавал, что «От всего сердца» начинался с очень простой идеи: «Я хотел, чтобы история была рассказана через песни. Это по сути дела сценическая постановка, своего рода мюзикл о паре, которая живет вместе, потом они расходятся, у каждого появляются новые отношения, потом они сходятся вновь — все очень просто, и при этом замечательная музыка и песни — этакий музыкальный подарок ко дню Святого Валентина». Однако, как это нередко бывало с проектами Копполы, задуманная простота оказалась утеряна в процессе переноса ее на экран.

Одно из новшеств, примененных в «Zoetrope» для экономии средств во время работы над «От всего сердца», состояло в использовании видео для контроля над процессом съемок. Режиссер был в восторге от этой новаторской технологии, которую рассматривал как начало эры «электронного кино». Сегодня, когда мир переполнен всяческой электроникой, трудно понять тогдашний энтузиазм Копполы, но тогда, в 1981 году, в момент съемок «От всего сердца», эра домашних видеомагнитофонов еще не наступила, а DVD можно было лишь вообразить в фильмах вроде «Бегущего по лезвию бритвы».

Снимая сцену с нужного ракурса сначала на видео, Коппола мог тут же оценить результат. Затем, если увиденное его устраивало, он мог снять то же самое и на пленку, избегая таким образом трудоемких, дорогих и длительных задержек в ожидании проявки пленки и последующего ее отсмотра. По оценкам Копполы, лишь регулярно отсматривая мгновенно получавшийся результат на видео, он сэкономил около 2 млн. долларов.

Первоначально бюджет «От всего сердца» составлял примерно 15 млн долларов, с учетом натурных съемок в Лас-Вегасе. Увы, реалии столицы игорного бизнеса в пустыне Невады не соответствовали идее «гиперреальности», к которой режиссер стремился в своем фильме. «Мы приехали со всем оборудованием в Лас-Вегас, — рассказывал Коппола Крису Пичменту из журнала «Time Out», — я осмотрелся и увидел самую заурядную улицу, с кучей мусора на обочине, убогие дома и чуть-чуть неонового света… и понял, что меня гораздо больше привлекает фантазия».

Таким образом, вся экономия, достигнутая новыми технологиями, была тут же уничтожена решимостью Копполы выстроить собственный Лас-Вегас на территории «Zoetrope», вместо того чтобы снимать в самом городе. Одно лишь это решение обошлось ему в дополнительные 5 млн долларов.

Поэтому, чтобы снизить расходы, большую часть актеров (Настасья Кински, Рауль Джулиа, Фредерик Форрест, Тери Гарр) он привлек из состава репертуарной труппы, которая была создана в рамках «Zoetrope». Мелькнула в фильме и будущая звезда и муза Леонарда Коэна Ребекка дю Морней, удостоившаяся в своем кинодебюте лишь одной реплики: «Простите, но это мои вафли».

Хамфри Богарт произнес знаменитую фразу о «Мальтийском соколе»: «Так рождаются легенды…» У Копполы были свои легенды, и с самого начала к работе на «Zoetrope» он привлек в качестве консультантов Майкла Пауэлла и Джина Келли. Пауэлл — любимый режиссер Мартина Скорсезе — был британцем, создателем таких странных и необычных фильмов, как «Лестница в небо» (в оригинале «A Matter of Life and Death»), «Кентерберийские рассказы» и «Черный нарцисс». Любопытно, что «От всего сердца» снимался на той же студии, где сорока годами раньше Пауэлл сделал свою фантастическую сказку «Багдадский вор» — любимый фильм Копполы.

Джин Келли — самый элегантный и талантливый чечеточник в истории кино (достаточно вспомнить «Поющие под дождем», «Американец в Париже» и «Увольнение в город») — был призван для постановки хореографических сцен в «От всего сердца». О результате своей работы много лет спустя он вспоминал с сожалением: «Ужасно жаль, что из этого мало что получилось, так как впервые за 20 лет появился человек, который отнесся к мюзиклу со всей серьезностью».

В конечном счете «От всего сердца» — фильм, начинавшийся как «маленький подарок ко дню Святого Валентина», — обошелся Копполе в фантастическую сумму 26 млн. долларов. Инвесторы испарялись один за другим, кредиты отзывались, и, чтобы закончить фильм, Коппола вынужден был вложить в него 8 миллионов собственных денег, полученных за «Крестного отца».

Создатель музыки к фильму оставался, однако, непоколебим в своем восторженном отношении к режиссеру: «Фрэнсис всегда меняет свои задумки, когда начинает работу над фильмом, и делает все так, как ему нравится, — говорил мне Уэйтс. — Он творец-одиночка и не пользуется доверием магнатов с сигарами. Он все время на подъеме. Он похож на Орсона Уэллса, который говорил, что киностудия — лучшая детская железная дорога, о которой только можно мечтать. Коппола сохраняет такое же детское восторженное отношение ко всему процессу съемок, даже после деловых переговоров».

Как автор песен, Уэйтс очень дорожил возможностью работы бок о бок с таким режиссером, и важность фильма «От всего

сердца» в карьере Тома Уэйтса трудно переоценить. Участие в многомиллионном кинопроекте под руководством одной из самых ярких индивидуальностей в мире кино автоматически передвинуло Уэйтса из категории культовых (т. е. по большому счету неизвестных) артистов в центр всеобщего внимания.

Так как Коппола был полон решимости поставить музыку в центр фильма, он перевел Уэйтса в свой собственный офис на территории «Zoetrope». Рояль «Yamaha», магнитофон, стены из красного дерева и журнальный столик, ломящийся от вариантов сценария, — Уэйтс, по собственным словам, чувствовал себя там «настоящей звездой».

По случайному совпадению, в то самое время, когда Уэйтс упивался своей новой ролью кинокомпозитора, в Голливуде Рай Кудер завершал труд над своим первым саундтреком к фильму «Скачущие издалека», а Рэнди Ньюман заканчивал первую киноработу — «Рэгтайм». Как и Уэйтс, Кудер был счастлив вырваться из замкнутого круга альбом-тур-альбом-тур. В интервью Барни Хоскинсу в 2005 году Кудер тепло вспоминал ощущение от работы с режиссером Уолтером Хиллом над «Скачущими издалека»: «Если я хотел отточенного звучания 50 гитар в унисон и для 10-секундного фрагмента требовалось три часа настройки, Уолтер и глазом не моргнет. Здорово было… Получал приличные деньги, не нужно было мотаться по гастролям…»

«От всего сердца» стал, безусловно, переломным моментом в карьере Уэйтса и в то же время оказался последним совместным проектом с его давним продюсером Боунсом Хоу. В «Zoetrope» у них был общий кабинет, и над саундтреком они работали тоже вместе. «Я приходил в теннисных туфлях и майке, а Том выглядел как бомж-пьянчуга», — вспоминал впоследствии Хоу.

Однако настоящие различия между Хоу и Уэйтсом стали проявляться во время записи оркестра из автомобильных сирен и партии ударных, где колотили по колесам автомобиля. Том к тому времени только познакомился со своей будущей женой Кэтлин («Он был по уши влюблен», — вспоминал Хоу), что тоже, видимо, стало причиной их охлаждения друг к другу. Расставание, правда, было вполне мирным.

«Он позвонил и предложил пропустить по стаканчику, — рассказывал Хоу Дэну Дейли. — А потом стал жаловаться, что пишет он как-то песню и вдруг начинает думать: «А понравится ли она Боунсу?» Я ответил, что мы уже как супружеская пара, живущая вместе тысячу лет. И сказал, что не хочу быть для него творческим тормозом и что пора ему найти другого продюсера. На этом мы пожали друг другу руки и разошлись. С ним было

здорово работать».

Как человек, не слишком тесно связанный с музыкальным бизнесом, Уэйтс с большой личной заинтересованностью относился к тому, что Коппола пытался делать на «Zoetrope». «Коппола на самом деле единственный режиссер в Голливуде, у которого есть совесть, который думает не только о себе, — говорил Уэйтс Дермоту Стоуксу из «Hot Press». — Себя он рассматривает как проводника, как часть чего-то гораздо большего. Его заботит будущее кино, в то время как основная часть его коллег — жадные эгоцентристы. Он хочет создать не просто действующую репертуарную труппу, но место для полноценной эмоциональной отдачи, где будут заниматься всеми видами искусства. Фрэнсис очень музыкален, он один из самых душевных, открытых, тонких и думающих людей, которых я когда-либо встречал в жизни. Он выделил мне кабинет с роялем, деревянными панелями, жалюзи и видом на бензозаправку! Утром я вставал, брился, облачался в костюм и шел на работу».

Попав в съемочную группу, Уэйтс испытал настоящий культурный шок. Ни один из его предыдущих альбомов не записывался больше недели, а тут вдруг оказалось полным-полно свободного времени. Задержки были вызваны борьбой Копполы с новой технологией электронного кино, постоянной утечкой денег из «Zoetrope», проблемами, вызванными съемками других фильмов на студии… Все это сжирало время, отведенное Копполой собственно на работу над «От всего сердца».

«Все постоянно менялось, — рассказывал Уэйтс Нилу Маккормику из «Hot Press». — Знаешь загадку про верблюда? Что такое верблюд? Это лошадь, проект которой составлял творческий коллектив. Тут ведь целый город: съемочная группа, актеры, всевозможные вспомогательные службы. Все должно быть плотно пригнано одно к одному, и работа каждого должна соответствовать общей ткани фильма».

Уэйтс и сам мелькнул с трубой в руках в толпе в первых кадрах фильма. Но он был слишком занят созданием музыки, чтобы взяться за большую роль: «Во время репетиций на площадку выставлялись динамики, и актеры привыкали действовать под музыку, которая, собственно, и будет звучать в этой сцене. Все это больше напоминало театр, чем киносъемку.

Фрэнсис снимал все сцены в той же последовательности, в какой они будут в фильме, так что возникало ощущение разворачивающейся прямо перед глазами истории. Магия существовала именно здесь, на площадке, а не много месяцев спустя. Но это были два года адского труда. Фрэнсис пытался каждому дать возможность насладиться процессом и держал его

открытым для новых идей. Он любит, когда ему говорят, что это невозможно, а он делает это возможным».

В голове у Копполы звуковая дорожка фильма звучала двумя — мужским и женским — голосами. («Я хотел, чтобы были мужчина и женщина, — только чтобы были они как в раю!») Именно дуэт Уэйтса с Бетт Мидлер «I Never Talk to Strangers» вдохновил Копполу на подобный подход, но загруженность Мидлер означала, что вписаться в разработанный режиссером съемочный график она никак не могла. В конце концов, партнера для себя — хоть на первый взгляд и не очень подходящего — нашел сам Уэйтс.

Младшая сестра Лоретты Линн[139] Кристал Гейл уже имела прочную репутацию одной из главных див кантри-сцены. В кантри-чартах она была заметна уже в 70-е, когда ей не было еще и 20. Затем хиты «Don't It Make My Brown Eyes Blue» и «Talking in Your Sleep» помогли ей проникнуть и в поп-чарты, а к моменту съемок у нее за спиной уже была премия «Грэмми». Гейл также претендовала еще на два не менее почетных звания: была первой кантри-певицей, сумевшей продать свыше миллиона экземпляров одного альбома, и обладательницей самых длинных волос в шоу-бизнесе. Коппола был очарован и позже признавал, что «даже уважительно влюбился в нее».

«Несовместимые» вокальные дуэты время от времени встречаются: Бинг Кросби и Дэвид Боуи, Ник Кейв и Кайли Миноуг, Николь Кидман и Робби Уильямс, Керсти Маккол и The Pogues… Но Уэйтс — предающийся богемным эксцессам сибарит — и Гейл, сладкоголосая сестра Лоретты Линн, представляли собой особо странную парочку.

Вышедший после фильма альбом-саундтрек «One from the Heart» стал на удивление удачным. В теории союз Уэйтса и Гейл выглядел совершенно невпопад подобранным «свиданием вслепую». На диске же он оказался браком, заключенным на небесах. Чистый голос Гейл поразительно контрастировал с хриплым грубым рыком Уэйтса. Пара прекрасно дополняла друг друга — особенно на песне «This One's from the Heart». И, безусловно, работа над «От всего сердца» здорово вдохновила Уэйтса как композитора.

Направляемые энтузиазмом и живостью Копполы, песни Уэйтса сильно помогли в развитии сюжета, позволив персонажам раскрываться через музыку, а не через долгие экранные экспозиции. И даже на диске, без яркой образности режиссера, написанные Уэйтсом мелодии к фильму оказались в числе самых его удачных работ.

Кристал Гейл просто обворожительна в таких песнях, как «Is

There Any Way out of This Dream?». Да и Уэйтс из чувства уважения к кино несколько приструнил свой хриплый рев и пел чувственно, как и положено настоящему крунеру. В итоге пронизанный духом полуночного джаза и мерцающими неоновыми огнями Бродвея, саундтрек получился очень гармоничным. В нем в равной степени присутствуют живость и меланхолия, а песни и манера исполнения Уэйтса по-настоящему трогательны. Взять хотя бы вот такую строчку из песни «Broken Bicycles»: «Где-то должен быть приют для вещей, которые никому больше не нужны».

«Old Boyfriends», «Take Me Home» и «Broken Bicycles» были в числе лучших песен Уэйтса, написанных к тому времени, — они смотрелись бы вполне уместно и на «Small Change». А балаганное, ярмарочное звучание «Circus Girl» стало предтечей «Frank's Wild Years». В песне «You Can't Unring a Bell» мы можем видеть чуть ли не самый ловко и искусно написанный текст Уэйтса и чуть ли не самый устрашающий его вокал. В переиздание саундтрека на компакт-диске в 2004 году включены два бонуса — присвистывающий джаз «Candy Apple Red» и пьяненькая «Once upon a Town / Empty Pockets» с прекрасной строчкой «I spill myself another drink» («Я расплескал себя еще на стакан»).

Как уже упоминалось, именно во время работы над «От всего сердца» Уэйтс познакомился со своей будущей женой. Кэтлин Бреннан работала на «Zoetrope» сценарным редактором, и в те редкие минуты, когда Коппола давал Уэйтсу возможность отлучиться, музыкант выходил гулять с Кэтлин. По словам Уэйтса, это было весьма колоритное ухаживание. Мало кто, конечно, верил его россказням о том, что его избранница перепрыгивала Гран-каньон вместе с Ивелом Книвелом[140], или что у нее семь детей от предыдущего брака, или что любовь между ними вспыхнула, когда Кэтлин работала в полиции и была назначена наблюдать за условно-досрочно освобожденным Уэйтсом. В то же время восхищение Уэйтса своей суженой в интервью Элиссе Ван Позняк из журнала «The Face» неподдельно: «Она может лежать на гвоздях, может просунуть в губу иголку и при этом спокойно попивать кофе — девушка как раз для меня».

Действие фильма «От всего сердца» происходит в День Независимости в Лас-Вегасе. В течение 24 часов судьбы четырех главных героев оказываются тесно сплетены. Они сходятся, расходятся, и все это на фоне постоянного мерцания лас-вегасского неона и несущихся из пустыни Невады пыльных ветров. Пусть история получилась и не очень серьезная, зато стильная, очень стильная.

«От всего сердца» полон того, что Кристофер Ишервуд[141]

называл «тусклые гиперболы». Фильм купается в своей искусственности, в киномагии полутонов и затемнений, и, при всей слабости сюжета, гиперреальность не может не захватить зрителя своей вызывающей несерьезностью.

Фильм также богат яркими сценами: Настасья Кински идет по натянутой проволоке; Тери Гарр бредет по пустынной улице; Рауль Джулиа танцует золотое танго. Но, как бы хороши ни были актеры, главная звезда фильма — сам Лас-Вегас, выстроенный в студии «Zoetrope».

Звезд в фильме немного — Настасья Кински сыграла к тому времени главную роль в фильме «Тэсс», ей было тогда всего 20, но известность ей принесли скорее любовные связи с Романом Полански и Квинси Джоунсом. Даже 42-летний Рауль Джулиа снялся до того всего лишь в одном фильме, хотя позже прославился благодаря «Семейке Адамсов» (умер он в 1994 году, в возрасте всего 54 лет). Фредерик Форрест работал с Копполой еще на «Апокалипсисе», а потом сыграл главную роль в снятом на той же «Zoetrope» фильме «Хэммет». Тери Гарр снялась в спилберговских «Близких контактах третьего рода», а потом была номинирована на «Оскар» за лучшую роль второго плана в «Тутси» — в том же году, когда снимался «От всего сердца».

Сюжет и сама история весьма поверхностны, но в фильме есть неоспоримое очарование. Даже сейчас, четверть века спустя, когда компьютерная технология стала неотъемлемой частью любого крупного голливудского проекта, «От всего сердца» не потерял своего уникального футуристического блеска. Это настоящий магический реализм — трогательная киносказка для взрослых, с искусственным Лас-Вегасом в главной роли.

В заключительных титрах фильма есть надпись — «Снято исключительно в павильонах студии «Zoetrope»». А на премьере в нью-йоркском «Radio City Music Hall» 15 января 1982 года публика, среди которой присутствовали Энди Уорхол, Пол Саймон, Норман Мейлер, Мартин Скорсезе и Лайза Миннелли, была просто потрясена.

Критики, правда, нашли немало недостатков: «Фильм полон красивостей, но персонажи настолько унылые, что напоминают андроидов» («Los Angeles Herald Examiner»); «Несмешно, нерадостно, несексуально и неромантично» («New York Times»); «Фильм исходит из тех же художественных позывов, которые порождают ретушированные фотографии, трехмерные поздравительные открытки и слишком яркую неоновую рекламу магазинов» («Los Angeles Times»); «Со всеми своими технологическими выдумками Коппола выплеснул ребенка, а снял только воду» («Village Voice»).

В статье под заголовком «Роскошное тело, пустое сердце» журнал «Variety» писал: «Головокружительные высоты визуальной изобразительности и технического блеска сопровождают совершенно никчемную историю». В то же время этот влиятельный журнал — библия киноиндустрии — отмечал: «Эмоциональный контрапункт фильма — джазово-блюзовый саундтрек Тома Уэйтса, в котором мужские и женские партии исполняют сам композитор и кантри-певица Кристал Гейл».

В прокате «От всего сердца» провалился. Американская публика была в то время очарована Дастином Хоффманом в «Тутси» и новыми звездами Эдди Мерфи («48 часов») и Ричардом Гиром («Офицер и джентльмен»). Но все рекорды кассовых сборов побил в тот год «Инопланетянин», поставленный, по иронии судьбы, протеже Копполы Стивеном Спилбергом.

Лучше дела обстояли в Европе, особенно во Франции, где фильму дали очаровательное название «Coup De Coeur» («Удар сердца»). В Британии в прокат он вышел на год позже, и хотя недобрая слава о фильме к тому времени уже проникла и по эту сторону Атлантики, британские критики, традиционно питающие к Копполе слабость, встретили «От всего сердца» довольно радушно. «Time Out» назвал его «симпатичным, своеобразным мюзиклом, главное достоинство которого — легкость», а Ричард Кук свою рецензию в «NME» завершил словами: «Нужно иметь холодное сердце, чтобы остаться к этому фильму равнодушным».

Тем не менее, за публику «От всего сердца» приходилось бороться. Настоящего своего зрителя фильм нашел лишь позже, когда вышел на кассете, а потом и на DVD. Влияние его, однако, было довольно значительным. В этом смысле картину можно сравнить с «долгоиграющим» мюзиклом «Чикаго». Но главное признание пришло в 2001 году, когда Баз Лурманн построил свой «Мулен Руж» по той же модели, что и копполовский фильм.

Уэйтс был номинирован на «Оскар» за лучшую оригинальную музыку к фильму, но уступил Лесли Брикуссу и Генри Манчини — авторам музыки к романтической комедии с переодеваниями «Виктор/Виктория». Биограф Копполы Питер Коуи позднее писал: «Критики недооценили песни «От всего сердца», которые по сути дела создали настроение фильма».

«От всего сердца» стал переломным моментам для Уэйтса. Фильм и номинация на «Оскар» открыли для него новую дорогу, новую перспективу на только начавшиеся 80-е: «Подходя к 30-летнему рубежу, я начинаю всерьез заботиться о своем здоровье. Я чувствую, что алкоголь и сигареты тормозят меня. В один прекрасный день я хочу завести семью, и об этом мне нужно думать».

В возрасте 30 лет Уэйтс ощутил, что превратился в «карикатуру на самого себя». В 1981 году он говорил Мику Брауну: «Нужно прекрасно осознавать, кто ты на самом деле и какой образ ты создаешь. Эти два понятия не следует смешивать. Я понял, что человек, пишущий баллады об убийцах, сам вовсе не обязан убивать людей. Я понял, что не должен больше стараться соответствовать некоему имиджу. Это не означает, что я превратился в Перри Комо[142], хотя я по-прежнему выгляжу, как Перри Комо».

Глава 17

Несмотря на весь свой богемный имидж, Уэйтс на самом деле всегда был куда более буржуазен, чем могло бы на первый взгляд показаться. Именно против этого консерватизма и взбунтовалась Рикки Ли Джоунс на последнем этапе их романа. Она признавалась в интервью покойному Тимоти Уайту, что Уэйтс «на самом деле хотел жить в уютном домике, иметь кучу детей и по субботам ходить в кино».

Достигнув 30-летия, Уэйтс стал всерьез подумывать о необходимости остепениться. Благодаря двухлетней работе на «Zoetrope» бесконечные разъезды остались в прошлом, и жизнь его стала обретать некоторые черты нормальности. «Нормальность» эта, после нескольких лет безудержного и беспорядочного разгула, разворачивалась на фоне головокружительного романа с Кэтлин Бреннан. Поженились они в августе 1980 года, спустя всего лишь несколько месяцев после того, как Уэйтс начал работать на «Zoetrope». Брачный союз был заключен, как с лукавой усмешкой говорил мне Уэйтс, в специальной венчальной капелле в Лос-Анджелесе.

Когда мы беседовали с ним через семь месяцев после его свадьбы, Уэйтс все еще пребывал в романтической эйфории молодожена. Его невеста, по его собственным словам, до свадьбы готовилась стать монахиней, «так что, можно сказать, я отбил ее у самого Господа Бога».

Кэтлин происходит из ирландской семьи. И хотя сама она успела родиться еще в Ирландии, в городе Корк, родители переехали в Джонсбург, штат Иллинойс, когда она была еще ребенком. «Жена моя родом из небольшого городка в Иллинойсе, — с гордостью рассказывал мне Уэйтс. — Земли там равнинные. Оттуда вышли все наши великие писатели, мыслители и президенты». Проработав некоторое время на студии «20th Century Fox», Кэтлин перешла на «Zoetrope», где судьба и свела ее с будущим мужем. Одна из самых трогательных песен Уэйтса — «Johnsburg, Illinois» с «Swordfishtrombones», первого записанного им после женитьбы альбома, — посвящена Кэтлин. «Она моя единственная настоящая любовь, — поет Уэйтс. — Я думаю только о ней…»

Сама свадьба не обошлась без забавных нелепостей. «Венчальную капеллу я нашел в «Желтых страницах», и располагалась она прямо рядом с массажным салоном. Регистратора звали Уотермелон[143], а меня он называл «мистер Уэйтс». Зато моя мать была в восторге, и она, похоже, очень

довольна моей женитьбой». Не без оснований…

В одном из ранних пресс-релизов Уэйтс описывал пустую безрадостную картину своего холостяцкого существования: «В углу рта висит сигарета, в руках пустая пивная банка, в глазах такая тоска по утраченной любви, по временам плохим и хорошим, что хочется плакать. Когда нет жены, сворачиваешься в клубочек, обнимаешь сам себя, скрашивая пустые вечера приглашением самого себя на свидание».

В 2005 году супруги отметили серебряную свадьбу. «Если бы не она, — признавался недавно Уэйтс, — я бы до сих пор играл в каком-нибудь кабаке. Нет, я, скорее всего, убирал бы в каком-нибудь кабаке».

Однако, несмотря на обретенное Томом в личной жизни блаженство, альбом 1980 года «Heartattack & Vine» звучал очень неуверенно — в нем было больше вымученного исполнения контрактных обязательств, чем подлинного художественного вдохновения. Вышедший в свет во время работы над «От всего сердца», седьмой альбом Уэйтса основан на гитарном звуке с жесткими ритм-энд-блюзовыми аранжировками, которые пришли на смену привычному джазово-фортепианному колориту.

В заглавной песне звучит предостережение всем тем, кто в поисках звездной судьбы стекается в Лос-Анджелес из какой-нибудь Айовы лишь для того, чтобы пасть очередной жертвой холодного равнодушия Голливуда. Там же, в «Heartattack & Vine», есть и часто цитируемая строчка: «There ain't no Devil, there's just God when he's drunk» («Дьявола нет, есть только Бог, когда он пьян»). Весь альбом пропитан безумием Города Ангелов, его истории-предостережения разыгрываются на фоне яркого неонового блеска рекламы и визга полицейских сирен. «Til the Money Runs out» рассказывает о сумасшествии, питаемом «кружкой зеленого шартреза», о месте, где «воскресные газеты покупаешь в субботу вечером».

И хотя далеко не все разделяют убеждение Уэйтса в том, что «Heartattack & Vine» послужил для него катализатором, сам он считает альбом попыткой вырваться из собственной комфортной зоны: «Это я стараюсь перестать пользоваться ножом, вилкой и ложкой. Попытка не была на 100 % успешной, но обычно именно небольшие прорывы показывают путь к переходу. Заглавный трек был для меня таким прорывом, я использовал там гитару с фузом, в духе Yardbirds, барабанщик играл не щетками, а палочками, и другие подобные штуки. Как будто я примерял на себя другой костюм».

При всей резкости гитарных аранжировок, «Heartattack & Vine» характерен и ставшей уже привычной для Уэйтса

мягкостью. Здесь же присутствуют две чуть ли не самые красивые песни Уэйтса: «On the Nickel» и «Jersey Girl», а также «Ruby's Arms» — душераздирающее прощание с девушкой, которая безмятежно спит, пока любовник тихонько исчезает, прихватив в качестве сувенира ее платок.

В других песнях мы оказываемся на территории, освоенной Crosby, Stills, Nash & Young на их первом альбоме «Dgavu». «In Shades» — ничем не примечательная инструментальная пьеса; «Saving All My Love for You» звучит намного лучше, чем вариант, записанный несколькими годами ранее на альбоме «Foreign Affairs»; «Downtown» — всего лишь буйное рычание, а «Mr. Siegal» — еще одно заурядное странствие по жизни отверженных…

В то же время на альбоме есть и чудесная «On the Nickel» («На пятак») — завораживающая баллада, использованная в качестве темы к снятому в 1970-м автором сценария, режиссером и продюсером Ральфом Уэйтом одноименному фильму. Известный главным образом как глава семейства в телесериале «Уолтоны», Уэйт начинал свою карьеру рядом с Полом Ньюманом в фильме «Хладнокровный Люк», а «На пятак» стал его взглядом на жизнь лос-анджелесских бомжей.

«Я прочел где-то о том, что где-то в Скид-Роу[144] снимается этот фильм, — рассказывал мне Уэйтс. — Ральфа Уэйтс я не знал, но фильм меня заинтересовал. Я отправился на поиски места съемки, но ничего не нашел. И тут через пару недель звонит мне композитор фильма, которого Ральф Уэйт попросил связаться со мной и предложить написать заглавную песню».

В фильме снимались актеры из лос-анджелесского «Актерского театра», среди которых был и Дональд Моффат, ставший теперь одним из самых востребованных в Голливуде актеров. Его можно увидеть в сериале о жизни Белого дома «Западное крыло», и именно он является хозяином Овального кабинета в фильме «Прямая и явная угроза» — теперь Моффат играет уже не бомжей, а президентов.

Когда нет ни гроша, когда ниже опускаться уже некуда, начинаешь жить «on the nickel» — «на пятак». Песня Уэйтса — удивительно трогательный детский стишок для такого рода отщепенцев, колыбельная бродяги, которая напоминает: как бы глубоко ты ни опустился, у тебя, как и всех остальных, где-то есть мать. Скид-Роу, судя по песне, адрес «всех тех ребят, которые в детстве не хотели причесываться».

Вышедший на экраны в 1979 году фильм был вполне достойно встречен критикой. «Срез жизни, о котором мы почти ничего не знаем… полон сострадания и юмора… Чувство реальности просто потрясающее», — с энтузиазмом писал

рецензент журнала «The Hollywood Reporter». Однако появившийся практически в то же время «Heartattack & Vine» большим успехом не пользовался. В октябре 1980 года он добрался до 96-го места в американских альбомных чартах, а в Британии остался и вовсе практически незамеченным. Одна песня на альбоме, впрочем, повлекла за собой долгосрочные последствия: «Jersey Girl» — мощная баллада и коронный номер неизбранного представителя «садового штата» Нью-Джерси Брюса Фредерика Джозефа Спрингстина.

Еще в 70-е Уэйтс и Спрингстин вместе числились в когорте «новых Диланов». Спрингстин всего на пару месяцев старше Уэйтса, но после феноменального успеха «Born to Run» в 1975 году он бесповоротно обошел своего хриплоголосого соратника-соперника.

Следующие альбомы, «Darkness on the Edge of Town» и в особенности «The River», укрепили позиции Спрингстина как главной звезды американского рока. В Британии статус его обрел и вовсе феноменальные размеры. В 1975 году он сыграл в Лондоне всего пару концертов, и в течение последующих шести лет британским фанам приходилось лишь слушать, как счастливцы, побывавшие на его марафонских американских концертах, захлебываясь от восторга, рассказывали об увиденном и услышанном.

Можно представить себе, с каким накалом Лондон ожидал назначенных наконец в 1981 году шести концертов Босса на стадионе «Wembley». Оказавшийся в то же время в Лондоне Уэйтс выступал в куда более скромном театре «Apollo» у вокзала Виктория. «Он классный парень, — с ухмылкой самоиронии произнес Уэйтс, когда мы с ним проезжали мимо огромной афиши Спрингстина с надписью «Все билеты проданы». — Надеюсь, мои концерты не отобьют у него публику».

Я спросил, не хочет ли он и сам такого же успеха. Уэйтс заерзал в кресле и уставился в окно. «Не, не хочу. Десять лет я потратил на то, чтобы найти то, что мне нужно. Теперь я женат и счастлив».

Своей жене Кэтлин, одно время жившей в Нью-Джерси, Уэйтс посвятил «Jersey Girl», которой впоследствии поделился со Спрингстином. Прекрасная, трогательная песня — простая и прямая, в которой Уэйтс поет о том, как здорово «when you're with your baby on a Saturday night» («когда ты вместе со своей малышкой в субботу вечером»). Причудливое гитарное вступление напоминает «The End» Doors. Бесспорно, это одна из лучших песен на «Heartattack & Vine», да и во всем репертуаре Тома Уэйтса она занимает тоже весьма заметное место.

Именно во время того самого памятного турне 1981 года Спрингстин стал включать «Jersey Girl» в свои концерты. Так как Спрингстин всегда был тесно связан с Нью-Джерси, многие его поклонники были убеждены, что песню написал он сам. Брюсу она, безусловно, нравилась, он даже приписал к ней еще один куплет, но он не уставал повторять, что автором песни является, собственно, Том Уэйтс. В августе 1981 года на гигантской «Sports Arena» в Лос-Анджелесе композитор присоединился к Спрингстину и его E. Street Band во время исполнения «Jersey Girl».

Спрингстин стал главной фигурой американской рок-музыки 80-х. Выход в 1984 году «Born in the USA» вывел его на совершенно иную орбиту. Семь (!) из двенадцати песен альбома были выпущены как синглы, и каждый из них попал в Топ-10. На второй стороне одного из этих синглов («Cover Me») была помещена концертная запись «Jersey Girl», благодаря чему чета молодоженов мистер и миссис Уэйтс могли купить себе в дом новые красивые шторы.

Есть немало людей, которые убеждены, что Том Уэйтс с годами оказался оттеснен в сторону и не получил признания как композитор. Во всяком случае, с точки зрения финансовой это не так, и главным образом — благодаря одной песне, «Jersey Girl», и «классному парню» Брюсу Спрингстину.

После «Born in the USA», продажи которого превысили 20 миллионов экземпляров, когда казалось, что выше Спрингстину подниматься уже некуда, феномен Босса взял еще одну высоту.

Хотя концерты его пользовались огромным успехом, выпускать концертный альбом Спрингстин долго не решался. Как можно сжать эти величественные монументальные четырехчасовые концерты в один альбом? Однако в 1985 году Спрингстин и его менеджер Джон Ландау начали собирать в хронологическом порядке концертные записи певца.

В итоге 40 концертных треков были втиснуты в пять пластинок или три только появившихся тогда компакт-диска. В продажу альбом поступил к Рождеству 1986 года. Поначалу планировалось завершить его спрингстиновской собственной «10th Avenue Freeze Out». Однако Ландау посчитал, что в конец нужна более мягкая песня. Спрингстин согласился, и было решено закончить весь марафонский набор уэйтсовской «Jersey Girl».

Альбом стал первым в истории бокс-сетом, который попал на вершину американских чартов; более того, это был один из немногих альбомов, который оказался сразу на верхней строчке списков популярности. Многомиллионные тиражи обеспечили

Уэйтсу — благодаря «Jersey Girl» — приличные роялти.

Уэйтса обрадовали не только деньги. Музыкант был давним поклонником Спрингстина, и признание со стороны более знаменитого коллеги было для него важным. «Брюс Спрингстин? Я сделал для него все, что мог. Теперь ему придется справляться одному», — шутил Уэйтс в разговоре с Биллом Фланегеном в 1987 году. Однако дальше, в этом же разговоре, он не скрывал своего восхищения коллегой: «Мне ужасно нравятся его песни. Я бы и сам хотел написать нечто вроде «Meeting Across the River». Его ранние песни — как черно-белое кино. Посмотрите, как прекрасно выстроена, например, «Wild Billy's Circus Story». У него отличный визуальный вкус, великолепный баланс».

Спрингстин отплатил Уэйтсу на своем выпущенном в 2005 году альбоме «Devils & Dust», в песне «Reno» — истории о парне, который покупает услуги проститутки. В песне этой он снимает шляпу перед Томом. А вот сеть кофеен «Starbucks» песню запретила.

Как бы ни пытался Уэйтс изменить на «Heartattack & Vine» свой звук, одна черта оставалась неизменной — его собственный голос. С момента появления Боба Дилана все традиционные представления о «певческом голосе» были отброшены. Еще в 1961 году в той самой рецензии, которая обеспечила Дилану его первый контракт, Роберт Шелтон писал: «Голос Дилана красивым никак не назовешь. Он сознательно пытается воспроизвести первозданное звучание вокала сельхозрабочего на юге, который напевает на крыльце фермерского дома. В голосе его остаются и хрип, и рычание…» Вслед за Диланом появились Рэнди Ньюман, Крис Кристоферсон и Джон Прайн, хриплые, неровные голоса которых не имели ничего общего с традиционным поп-вокалом времен Тин-Пэн-Элли[145]. И критики, и публика уже привыкли к «характерным» голосам в поп-музыке, но даже на этом фоне голос Тома Уэйтса звучал неожиданно.

В рецензии на «Heartattack & Vine» журнал «NME» писал: «Голос Уэйтса — не просто голос пожившего человека, это голос, вобравший тринадцать семей пуэрториканских наркоманов-туберкулезников». В рецензии «Melody Maker» Брайан Кейс назвал «Heartattack & Vine» лучшим альбомом Уэйтса после «Small Change». Но даже он не мог игнорировать общее настроение: «Его голос, искаженный инструмент, чувствует себя лучше всего, когда исторгает слово «сука», и звучит так, будто певец постоянно пытается отхаркивать».

И еще о голосе… Однажды на вопрос: «Что вы делаете, чтобы уберечь голос?» — Уэйтс бодро ответил: «Уберечь от чего? От вандалов?» В статье о музыканте в 1987 году Роберт Саббаг

писал: «Даже сейчас для большинства американцев признание в том, что ваш любимый певец Том Уэйтс, звучит не лучше признания в том, что ваш любимый актер — Джон Бут»[146].

Даже для самых рьяных его поклонников голос Уэйтса — «характерный». Но, услышав хоть раз, забыть его невозможно. Изо рта изрыгается хрип, идущий как будто от подметок ботинок. Это не голос, это «бьюик» 56-го года со сломанной выхлопной трубой: хриплое напоминание о прошлых победах; глушитель, вылетевший прямо посреди дороги. Когда Уэйтс поет, он не хрипит, он рычит, в точности как лев в величественной заставке «Metro Goldwyn Meyer». На диске музыкант похож на вышибалу ночного клуба, в ранние утренние часы выгоняющего засидевшихся посетителей. На концерте он будто город Мемфис, внезапно обретший голос.

Сам Уэйтс любит называть свой голос «встречей Луи Армстронга и Этель Мерман[147] в аду». У Тома хорошее чутье на голоса и их нюансы. О Марианне Фэйтфул, которая принимала участие в сценической версии его пьесы «Черный всадник», Уэйтс говорил: «Она похожа на тетушку, предлагающую одиннадцатилетнему мальчику сигарету. Ее голос — жуткая смазка на скрипящих воротах, смесь детской присыпки и пороха».

В записи «Heartattack & Vine» принимал участие британский джазмен Виктор Фелдман, который в дальнейшем оказал решающее влияние на будущее звучание уэйтсовских альбомов. «Он предложил инструменты, о которых я никогда раньше не думал, — рассказывал Уэйтс Брайану Кейсу. — Маримба, балийская перкуссия, всякие штучки, применить которые я сам никогда бы не решился».

С началом нового десятилетия музыкант отправился на поиск новых, неизведанных ранее берегов. Где-то далеко позади остался «старый» Том Уэйтс, с привычной необязательной болтовней у стойки бара и длиннющими фортепианными балладами. Впереди, за горизонтом, маячило новое, пока еще смутно ощутимое звучание. Странные, тревожные звуки…

Глава 18

Молодожен, бросивший пить и курить, работающий в офисе Фрэнсиса Форда Копполы… Начало 80-х стало переломным временем для Тома Уэйтса. И хотя он отказывался признавать, что брак смягчил его или что именно благодаря Кэтлин он стал гораздо меньше пить, жена все же стала для него «человеком, с которым многое можно разделить».

На самом деле, хотя Кэтлин действительно помогла Уэйтсу избавиться от его пороков, он и сам уже знал, что нужно ему именно это. Прежняя жизнь совершенно его измотала, и он это прекрасно понимал. Он превращался в карикатуру на самого себя, и отказ от спиртного помог ему избавиться от этой судьбы. Но в то же время он был настолько неразрывно связан с дымной атмосферой баров, что многим его поклонникам представить себе «завязавшего» Уэйтса было просто невозможно. Спустя несколько лет Росс Форчун спросил у Уэйтса, не скучает ли он по алкоголю. «Да нет… На собраниях «Анонимных алкоголиков» я слышал истории и похлеще…»

В первые месяцы после свадьбы большую часть времени Уэйтс проводил на записи саундтрека «От всего сердца», но в то же время он отправился в турне для продвижения только что вышедшего «Heartattack & Vine». Я попал на его концерт в Лондоне в марте 1981 года. На сцене он выглядел крохотной, сгорбленной фигуркой, прикованной к роялю. Единственными его музыкальными спутниками были контрабас и саксофон. Ну и еще фонарный столб… Но запомнились больше всего Уэйтс и его рояль — это был джаз, который можно было попробовать на вкус. В финале концерта на одинокую фигуру Тома Уэйтса полил «дождь». Музыкант раскрыл зонтик (в те далекие времена мало кто из лос-анджелесских певцов выходил на сцену без зонта) и, фланируя, удалился со сцены.

Во время выступления у Уэйтса руки и ноги болтались во все стороны, он выглядел как марионетка без ниток. Он вертел словами, как жонглер тарелками, внедряя высокий стиль в истории о низких жизнях. Устроившись за роялем, с бородкой на дьявольском лице, он заламывал шляпу, под, как писал Дилан Томас, «отчаянным углом». А когда он хватал длинными костлявыми руками микрофон, то напоминал героя линчевского фильма «Голова-ластик».

Каким бы острым и едким ни был материал — взятый из семи альбомов, — больше всего вечер запомнился тем, что Том говорил между песнями. Он бормотал, хрипел, рычал… Две

тысячи человек пытались уловить каждое слово, будто слушали ясновидящего… Что он там сказал о том, как кто-то сломал себе бедро в Италии? И что общего между машиной «скорой помощи» и песней «Over the Rainbow»?

Стужа холодной зимы 1981 года, в которую проходили лондонские концерты, была вполне подходящим фоном для ретроспективы Эдварда Хоппера в галерее Хэйворд. В Лондоне одновременно оказались два великих певца американского одиночества…

Уэйтс заметно волновался. Он только что бросил курить, и отказ от никотина давался ему явно нелегко. Предчувствие зарождающейся в нем новой музыки заставляло его нервничать еще больше. Он чувствовал творческий тупик, ему уже до смерти осточертел собственный имидж бомжа-безнадеги, и он признавал: «Я стал просто лениться».

И хотя новое направление своей музыки Уэйтс ощущал довольно ясно, тем не менее, для него это был прыжок в неизведанное. Новая жена Кэтлин всячески его поддерживала и помогала совершить переход в новый этап. «У нее была прекрасная коллекция пластинок, — рассказывал Уэйтс Сильвии Симмонс. — Она рассчитывала, что и у меня тоже куча дисков, и была явно разочарована… А я был этакий человек-оркестр, замкнутый на том, что я допускал в свой мир… Она помогла мне взглянуть на себя самого заново…»

В отличие от семейных, профессиональные отношения складывались у музыканта далеко не так удачно. Острые, переросшие в откровенную враждебность разногласия с менеджером Хербом Коэном привели к тому, что в конце концов их тандем распался. Примерно в то же время, после десятилетней совместной работы, Уэйтс ушел и от продюсера Боунса Хоу.

Голова у него шла кругом от открывающихся новых возможностей: попытка сконструировать «общину карликов-мутантов в канализации» имела мало общего с простым трогательным романтизмом «Jersey Girl». В апреле 1982-го Уэйтс понес три новые песни («Frank's Wild Years», «Shore Leave» и «16 Shells from a 30.6») к главной шишке «Warner-Elektra-Asylum» Джо Смиту.

Эти песни Том считал убедительным доказательством своего свежего новаторского направления и искал у руководства компании поддержки. Но не нашел. После семи альбомов Уэйтс покинул «Asylum Records» и, соответственно, все семейство «Warner-Elektra-Asylum».

«Фирмы грамзаписи — все равно что большие универмаги, — сокрушался Уэйтс. — Я провел с «Elektra» десять лет, и немалую

часть этих лет гастролировал. Они не упускали возможности то там, то тут упомянуть меня как «престижного» артиста, но когда мне понадобилась поддержка, веры в меня у них не хватило. Они всегда больше тяготели к стандартному калифорнийскому року».

Настоящей редкостью в каталоге Уэйтса является издание «Swordfishtrombones» на «Asylum». Хотя в конечном счете фирма отказалась от альбома, так как он «не имел коммерческого потенциала» («любимая» фраза заклятого врага Уэйтса Фрэнка Заппы), поначалу был все же напечатан небольшой тираж, самым примечательным в котором была обложка — абстрактная картина самого Уэйтса. Один экземпляр этого диска всплыл в Новой Зеландии в 2004 году, еще один неизбежно появился на E-Ьау.

Получив от больших боссов отказ и себе лично, и своей пластинке, Уэйтс вынужден был заняться поисками нового контракта. К своей участи он, тем не менее, относился вполне философски. «Карьера — это как собачонка, которой можно дать пинка под зад, — загадочно изрек он в интервью Дэвиду Макги из журнала «The Record». — Иногда она бросается на тебя, когда тебе не до того, а ты ее отгоняешь прочь. А иногда убегает, прячется черт знает где, и приходится тратить кучу денег, чтобы наконец извлечь ее на свет. Так и моя карьера — настоящий пес приблудный».

Когда я познакомился с Уэйтсом в Лондоне в 1981 году, между окончанием его эры на «Asylum» и началом нового, тогда еще туманного направления, признаки перемен уже были ощутимы. Дурачась, он делился со мной планами нового альбома: «Называться он будет «My Favourites» («Самое любимое»)». Вспомнив «Pin-Ups» Боуи, «These Foolish Things» Брайана Ферри и ленноновский «Rock & Roll», я спросил Тома, что он имеет в виду — альбом кавер-версий? «Не, я просто возьму дюжину своих любимых песен других артистов, вещи типа «Lady of Spain», «The Polonaise» «Tutti Frutti», «Ruby My Dear», «Just Wanna See His'Face» Rolling Stones, а на обложке — фото, как я их слушаю!»

До «Swordfishtrombones» было еще два года, но, оглядываясь назад, ясно, что основы его уже закладывались. И, если бы я прислушался тогда к словам Уэйтса, достал бы с полки «Exile on Main Street» и послушал бы «Just Wanna See His Face», я бы на пару лет раньше совершил свой очередной карьерный шаг, и «Swordfishtrombones» не стал бы для меня таким сюрпризом.

Тогда, однако, в постпанковском Лондоне 1981 года Stones были на обочине всеобщего сознания. Мало кто обратил внимание на пеструю мешанину их двойного альбома 1972 года, который они записали, сбежав от налогов на юг Франции, — а ведь эта пластинка в последующие годы неоднократно

признавалась «лучшим альбомом Stones». Гораздо позже в статье в журнале «O» Мэтт Сноу назвал «Exile on Main Street» «одним из немногих двойных альбомов, где нет ни одного слабого звена». Но в 1981 году, спустя десятилетие после выхода, «Exile…» был сослан из пантеона.

Слушая «Exile…» и особенно «Just Wanna See His Face» сейчас, прекрасно понимаешь направление, в котором двигался Уэйтс. «Just Wanna See His Face» — сошедший с ума вуду-госпел. Джаггер звучит не от мира сего. Он то отдаляется, то приближается к микрофону без видимой причины. Где-то на периферии, оттеняя его, визжит девичий голос. Звучание перекрывают дробная перкуссия и пульсирующее биение контрабаса. Картину полного безумия дополняет фортепиано (!) Кита Ричардса.

Теперь, конечно же, мы знаем, что Уэйтс пытался застолбить ту же территорию — стаккатные ритмы, отвязная перкуссия и дьявольские вопли, разносящиеся в стенах сумасшедшего дома.

«Эта песня оказала на меня огромное влияние, — подтвердил Уэйтс много лет спустя, — особенно по части пения высоким фальцетом, как это делает Джаггер. Когда он поет девичьим голосом, я просто схожу с ума. Я решил, что тоже должен так научиться. У меня не получалось, пока я не бросил курить».

Еще одним ингредиентом в новой уэйтсовской кухне стал записанный в 1968 году «Gris Gris» — альбом Мака Ребеннэка, более известного под именем Dr. John. Насыщенный разнообразными ударными и смещенными новоорлеанскими ритмами, сегодня этот альбом знаменит больше всего широко используемой в различных сэмплах песней «Walk on Gilded Splinters».

Создаваемые Уэйтсом песни были настолько неформатными, что лейбл отпустил его безо всякого сожаления. При поддержке Кэтлин музыкант стал предлагать материал, который впоследствии составил «Swordfishtrombones», чуть ли не десятку различных лейблов, пока наконец не нашел понимание на «Island Records».

К основателю и владельцу «Island» Крису Блэкуэллу Уэйтс относился с огромным уважением: «Блэкуэлл — не бизнесмен, а художник, с ним можно сидеть и болтать, и никогда не возникнет ощущения, что находишься в «Тексако», в «Хайнекене» или в «Будвайзере». Здесь действуют интеллект, любопытство и воображение».

Потомок семьи, основавшей производящую консервы компанию «Кросс и Блэкуэлл», Крис Блэкуэлл получил привилегированное воспитание, перемещаясь между Британией и островами Карибского моря, пока наконец не осел на Ямайке, где

работал в самых разных местах, в том числе служил помощником губернатора острова, агентом по продаже недвижимости и инструктором по водным лыжам. В 1961 году он занимался подбором натуры для съемок фильма по мотивам романа, который написал друг семьи. Друга звали Иэн Флеминг, а фильм назывался «Доктор Но» — первая картина о приключениях агента 007 Джеймса Бонда.

Блэкуэлл был с детства знаком с уникальной музыкой ска и блю-бит[148], и «Island Records» он основал еще на Ямайке. К 1962 году, однако, амбициозный Блэкуэлл перевел фирму в Британию, где ямайские пластинки нашли своего покупателя среди растущих в Лондоне и Бирмингеме общин выходцев с островов Карибского моря.

Первые свои синглы Блэкуэлл развозил по магазинам на собственном «мини-купере». Его личная преданность музыке, безграничный энтузиазм и широта взглядов привели к тому, что скоро «Island» вышел за пределы своих регги-корней. Блэкуэлл превратил «Island» в один из немногих лейблов, которым можно было на самом деле доверять. В результате компания процветала и продолжала расти до тех пор, пока в 1989 году концерн «Polygram» не купил ее за 200 миллионов фунтов стерлингов.

Для целого поколения «Island», как и «Tamla Motown» или «Stiff», стал одним из тех немногих лейблов, музыку которых покупали из-за самого лейбла. Пластинка, изданная на «Island», уже обладала гарантией качества. В конце 60-х «Island» стал ассоциироваться с определенным направлением в дерзкой и экспериментальной рок-музыке, взяв под свое крыло молодых тогда еще King Crimson, Jethro Tull и Traffic — хотя и упустил Procol Harum, Queen и Led Zeppelin.

«Island» также стал домом для лучшего фолк-рока того времени: Fairport Convention, Джон Мартин, Fotheringay, Кэт Стивенс, Incredible String Band и Ник Дрейк — все они именно здесь записали свои лучшие пластинки. Однако настоящий коммерческий успех пришел к фирме в 70-е с записями Free и Roxy Music. Кроме того, именно неустанная поддержка Блэкуэллом Боба Марли и его The Waiters сделапа регги музыкой мирового значения. К концу десятилетия фирма «Island» добилась существенного успех в чартах с такими исполнителями, как Sparks, Стив Уинвуд и Роберт Палмер.

А за несколько лет до заключения контракта с Уэйтсом «Island» заполучила группу, которой будет суждено стать самым крупным коммерческим успехом лейбла. По чьему-то совету Блэкуэлл отправился на юг Лондона, в район Херн-Хилл, где в пабе «Half Moon» один из своих первых лондонских концертов

давал молодой ирландский квартет U2.

Для Уэйтса путь к «Swordfishtrombones» был непростым, но увлекательным. «Интересно, как память искажает ход событий, — говорил Уэйтс Эдвину Паунси из журнала «Sounds» примерно во время выхода альбома в 1983 году. — Она как прибор, который разбирает жизнь, а потом складывает ее обратно, забывая при этом какие-то детали».

У Тома уже был определенный имидж, и появление на экранах копполовского «От всего сердца» лишь подтвердило его репутацию поющего в баре пианиста. Поэтому шок от выхода его первого альбома на «Island» был просто невероятным. «Swordfishtrombones» оказался настолько революционным, что Уэйтсу пришлось объяснять, откуда что в нем взялось: «Фрэнсис Тамм мой старинный приятель, он профессор и играет на хромолодеоне в ансамбле Гарри Партча. Партч — американский бродяга, он создавал музыкальные инструменты из всякого хлама, который находил на дороге — ну не буквально, а фигурально. Он полностью разработал собственную концепцию сути и смысла музыки. Но мне просто ужасно нравятся его звуки».

Ларри Партч (1901–1974) жил и умер неподалеку от тех самых мест, где родился Уэйтс, — в Сан-Диего. Типичное название композиции Партча звучит примерно так: «Восемь надписей, оставленных автостопщиком на обочине шоссе рядом с городом Барстоу, в Калифорнии». Партч стал писать музыку еще подростком, быстро отказался от стандартной 12-нотной системы и разработал собственную, в которой октава состояла из 43 тонов. Музыка его, таким образом, стала практически недоступна для исполнения на обычных инструментах.

В 30-е годы, во время Великой депрессии, Партч катался на поездах и действительно вел жизнь бродяги, именно тогда ему и пришла в голову идея создавать собственные инструменты. Недоступность композиций Партча только усугубляется теми причудливыми инструментами, для которых он их писал. Он придумывал для инструментов названия: «дерево тыквы», «блобой», «хромолодеон», «китара», «зимоксил», «маримба героическая», «трофеи войны», «облачная чаша», «конический гонг». Мастерил он их из таких малоподходящих к музыке предметов, как колпаки втулки, пустые бутылки и гильзы от авиабомб.

Практически всю жизнь так и непризнанный, Партч имел, тем не менее, своих поклонников: джазмены Джерри Маллиган, Гил Эванс и Чет Бейкер не могли устоять перед странным очарованием его музыки. Но именно Уэйтс благодаря

«Swordfishtrombones» сделал имя Гарри Партча известным широкой публике.

«С моей стороны было бы слишком самонадеянным проводить параллели между моей музыкой и творчеством Партча, — говорил Уэйтс в интервью журналу «Playboy». — Я намного проще и прямее, но и я люблю использовать инструменты из специально сконструированных или найденных вещей, звуки окружающей жизни, которые обычно музыкальными не считаются. Ну, например, протащить стул по полу, колотить гаечным ключом по крышке ящика или гудеть в полицейскую сирену. Такие вещи мне интересны. Мне не нравятся простые линии. Проблема в том, что большинство инструментов чересчур просты и музыка из них получается слишком гладкой».

«Я задумался, что получится, если попытаться все разобрать, — вспоминал Уэйтс 20 лет спустя в беседе с Найджелом Уильямсоном о своих первых дерзких шагах в неизведанное на «Swordfishtrombones». — Мне нравятся тревожные, расстроенные звуки. Мне нравится представлять себе, что выйдет, если вынести рояль на пляж, поджечь его, обставить со всех сторон микрофонами и записать все эти звуки лопающегося дерева и металла. Или сбросить рояль с крыши и поджидать его падение внизу с микрофонами. Мне нравится мелодия, но я люблю и диссонанс».

Уэйтс был, разумеется, далеко не пионером в подобного рода самодеятельных музыкальных экспериментах. За десять лет до него Pink Floyd, размышляя, что же им сделать после «The Dark Side of the Moon», начали работу над альбомом, который они хотели назвать «Household Objects» («Домашние предметы») и в котором не должно было встречаться никаких привычных инструментов. Вспоминая об этом, Роджер Уотерс рассказывал мне: «Мы приходили в студию и перед микрофоном кололи дрова. Или целыми неделями записывали звук резиновой ленты — все это напоминало школьные уроки физики. Но на самом деле оказалось, что мы просто изобретаем велосипед — или точнее бас-гитару. Причем делаем это чрезвычайно трудоемким и дорогим способом. Много недель впустую потраченного времени».

В 1982–1983 годах усилия Уэйтса оказались более продуктивными, и подобранный для «Swordfishtrombones» состав инструментов был очень интригующим. «Энтони Кларк-Стюарт играл на волынке; было похоже, что он пытается задушить гуся!» — вспоминал Уэйтс.

Для Уэйтса показалось чрезвычайно важным, что «Swordfishtrombones» — его девятый альбом — стал первым, на

котором он обошелся без саксофона, и даже фирменного его фортепиано здесь почти не слышно. На этом альбоме музыкант решительно отказался от джазовых мотивов и пошел собственным непростым путем, подбирая по дороге всевозможные отбросы американской музыки. «Начинал я вполне умиротворенно, — много лет спустя говорил он Дэвиду Фрике, вспоминая свой переходный период середины 80-х, — но со временем становился все более и более авантюрным».

Поначалу лишь очень смутно осознавая, что именно он найдет в этой своей музыкальной одиссее, Уэйтс вскоре почувствовал, что новые звуки, фактура и инструменты, формирующие характер альбома, интригуют его ничуть не меньше самих песен. В получающейся причудливой звуковой смеси явственно слышался Кэптен Бифхарт — по иронии судьбы, подопечный первого менеджера Уэйтса Херба Коэна. Несмотря на общего менеджера. Том практически не знал странной диссонансной музыки Бифхарта, пока с нею его не познакомила Кэтлин. Вот как Уэйтс позднее отзывался о старике Кэптене: «Самый необработанный алмаз. Стоит войти в его странный ум, как потеряешь свой».

Завершенный «Swordfishtrombones» звучал так, будто Кэптен Бифхарт на полной скорости столкнулся в тоннеле с Чарлзом Айвзом, а рядом одобрительно кивают головой Хаулин Вульф и Курт Вайль.

Теперь Уэйтс сражался за новое звучание в одиночестве. Музыкальный климат в 1983 году, когда вышел «Swordfishtrombones», был таким же консервативным, как и во время дебюта Тома десятилетием ранее. На музыкальной сцене, казалось, безраздельно господствовал Майкл Джексон со своим альбомом «Thriller», появившимся в продаже к Рождеству 1982 года. Он и по сей день остается самым продаваемым альбомом в истории музыки: его совокупные продажи по миру превысили 50 млн. экземпляров, причем только в Лос-Анджелесе был продан миллион штук!

В то время, когда Уэйтс пытался раздвинуть музыкальные границы, в США началось второе британское вторжение во главе с Eurythmlcs, Duran Duran, Culture Club и Дэвидом Боуи. Тогда же дебютировали Smiths и R.E.M. И тогда же бывший босс Уэйтса Дэвид Геффен подал в суд на своего клиента Нила Янга за то, что его пластинки «по своему характеру были некоммерческими и музыкально не соответствовали его предыдущим альбомам».

Поначалу для многих «Swordfishtrombones» звучал так, будто старьевщик перебирает найденный в куче металлолома хлам. Песни начинались грохотом металлических коробок и мощным

звучанием органа, как будто это была музыка дантевского «Ада». И время, время… Рок-музыка становилась все более и более андрогинной и однородной, полагалась все больше и больше на видеоклипы, стиль повсеместно довлел над содержанием. Том Уэйтс двигался в одиночестве, по еще неизведанной территории. Легким этот альбом назвать никак было нельзя, но какая пластинка с волынками слушается легко!

«Swordfishtrombones» — ночной альбом; дневного света в нем практически нет. Открывается альбом песней «Underground» — перкуссивный ритм, который напоминает утвержденную доктором Геббельсом тему спектакля «Белоснежка и семь гномов». А инструментальная пьеса «Dave the Butcher» («Дэйв-мясник») относилась, как утверждал сам Уэйтс, к одному его знакомому: «Он работал в мясном магазине, и я представил себе, какая музыка звучит у него в голове, когда он рубит свинину». Но главным номером на альбоме можно считать песню «16 Shells From A 30.6». Она звучит так, будто делали ее на наковальне кузнеца, по которой сам Уэйтс с наслаждением лупит молотом. Колючий и расхристанный — именно такое первое впечатление производил «Swordfishtrombones». Даже и сегодня, четверть века спустя, слушать его по-прежнему нелегко.

Несмотря на всю свежесть и новизну «Swordfishtrombones», для многих лучшими треками на альбоме стали те, в которых сохранялось эхо «старого» Тома Уэйтса. «Johnsburg, Illinois», как я уже писал, — милая песенка, написанная для жены и музы певца, Кэтлин. «Town with No Cheer» интригует и в то же время слегка напоминает о прошлом. Австралия совершенно очевидно привлекала Уэйтса — когда-то он уже прекрасно перекроил «Waltzing Matilda» под себя. На этот раз его увлек еще один альтернативный гимн Австралии «A Pub with No Beer» («Паб без пива»). Уэйтс бесстрашно отправился в безжизненную австралийскую пустыню и вынырнул оттуда, сжимая в руках «Town with No Cheer» («Город без радости»).

«In the Neighbourhood» — пожалуй, самая выдающаяся песня альбома, срез карнавальной суеты. Уэйтс, вальсируя, проводит слушателя по райончику, в котором явно что-то не так. В те времена, когда синглы еще просто отбирали из песен альбома, «In the Neighbourhood» стал первым синглом из «Swordfishtrombones»; он также ознаменовал вступление Уэйтса на территорию видеоклипов.

Неохотно подчинившись новейшим требованиям музиндустрии, для постановки «In the Neighbourhood» Уэйтс нанял лауреата «Оскара» оператора Хескелла Уэкслера («Американские граффити», «Полет над гнездом кукушки»). Клип

был снят через объектив «рыбий глаз» в теплых тонах сепии. Уэйтс выступил в роли обряженного в цилиндр предводителя местной банды. Вряд ли все персонажи клипа были личными друзьями Уэйтса, но выглядели они именно так…

«Soldier's Things» — еще одна песня, перекликающаяся с прошлым, на сей раз вдохновленная воспоминаниями Уэйтса о работе в пиццерии «Наполеон», еще у себя в Сан-Диего: «Там всегда было полным-полно солдат, рядом работал салон для татуировок, чуть дальше танцзал, где плясали под кантри-энд-вестерн. Китайский ресторан, китайская прачечная — все рядом буквально в шаге друг от друга. Вот я и вспомнил об этом. Как я сижу на тротуаре, в фартуке и колпаке, смотрю на проезжающие машины… дождь, вечер, ломбард, моряки… В ломбарде полно музыкальных инструментов, картин в рамах; какой-то моряк закладывает часы…»

Типично уэйтсовский персонаж перебирает осколки своей жизни, фиксирует мелочи, всё, что когда-то составляло обычную жизнь. Полная печали и грустных воспоминаний, эта песня каким-то непостижимым образом привлекла молодого белого соул-певца Пола Янга, и он включил ее в свой разошедшийся в миллионах экземпляров альбом «The Secret of Association». И хотя роялти вряд ли были столь же впечатляющими, как от Брюса Спрингстина, Пол Янг, тем не менее, был тогда на вершине популярности, и этот успех дал композитору чуть большей финансовой уверенности и чуть больше времени на собственные музыкальные раскопки.

Слушая «Swordfishtrombones» впервые, невозможно не обратить внимание на то, как на нем сказался недавний киноопыт Уэйтса. Это был его собственный «Zoetrope»: камера любовно оглядывает задний двор студии, парит на кране над всем районом, затем опускается вниз и выхватывает Дейва-мясника — он при деле: старательно рубит мясо. С другой стороны — хлипкая декорация квартиры, на ней висит рекламный плакат «Куантас»[149] с видом пустыни. Справа, крупным планом, почтовая открытка с адресом: город Джонсбург, штат Иллинойс.

На заводном граммофоне песенка Курта Вайля хриплым голосом зовет в ближайший виски-бар[150]. Камера движется дальше, останавливается на выставленном у ломбарда столике. На нем потрепанная коробка, набитая реликвиями солдатской жизни. Камера опять отъезжает назад: морячки буйствуют в увольнении на берег, слоняются по шанхайской набережной, из подъездов и подворотен на них зазывно глядят покрытые густым слоем косметики женские лица, где-то наверху играет забытая музыка…

Другой континент, другой город; дождь льет как из ведра, дворники «седана» не в состоянии с ним справиться. Единственный свет льется из ярко освещенного дома, в котором спрятан загадочный персонаж — Уэйтсу в ближайшие годы доведется узнать его намного, намного лучше.

А что за название? Как объяснял сам Уэйтс, ««Swordfishtrombones» — либо воняющий рыбой музыкальный инструмент, либо очень шумная рыба». Есть, впрочем, и еще одна теория… В том же году, когда Уэйтс издал этот важнейший для него альбом, он впервые стал отцом. В 1983 году Кэтлин и Том стали счастливыми родителями дочери Келлесимон. Так вот, Джем Файнер из The Pogues, который тогда дружил с Уэйтсом, вспоминает, как он сам читал своей дочери американскую детскую книжку-алфавит, на каждом развороте которой были картинка и надпись. W — Woodpecker (дятел), X–Xylophone (ксилофон). Файнер убежден, что на букву S была картинка рыбы-меч (Swordfish), а на букву T — тромбон (Trombone).

Уэйтс, как обычно, с готовностью прояснял направление, в котором он движется. «Начинаешь несколькими цветами в определенном стиле, и постепенно как бы загоняешь себя в угол этими красками. Как выбраться из всего этого, кроме как поджечь, я не представлял. И в то же время боялся — не знал, куда это меня в конечном счете приведет».

Уэйтс понимал, что отправляется с этим альбомом на неизведанную территорию и нет никакой гарантии, что прежняя, верная и преданная ему публика решится последовать за ним в режущее ухо, неласковое, дисгармоничное, колючее чистилище «Swordfishtrombones». Конечно, прослушивание этого альбома сразу после его выхода было шоком — сродни тому шоку, который испытываешь, поставив на проигрыватель стопку старинных, еще на 78 оборотов, пластинок, о которых начисто забыл. С точки зрения критики, однако, это был очевидный успех, а «NME» и вовсе провозгласил его альбомом года.

Однако какие бы заявления — с присущей ему храбростью — ни делал сам Уэйтс, даже у него не было полной уверенности, куда именно он отправился в дорогу. Он знал только, что благодаря этому своему первому альбому на «Island» он становится рок-н-ролльным Васко да Гама. Однако эта рискованная — кое-кто может даже сказать, безрассудная — одиссея была предпринята при полной поддержке Кэтлин, у которой, казалось, на этот счет никаких сомнений не было: «Она мне советовала смотреть на песни, как будто они отражаются в кривом зеркале, а потом шваркнуть по ним молотком».

Глава 19

Подобного рода энергичное «шварканье молотком» продолжалось еще пару лет, пока в центре извращенного воображения Тома Уэйтса на первый план не выдвинулся новый, до того времени почти случайный персонаж. Нечто подобное происходило с семьей Ролинсон в сознании покойного Вива Стэншелла. Поначалу семейка была упомянута лишь в одной строчке на песне «The Intro & The Outro» группы Стэншелла The Bonzo Dog Doo Dah Band, а затем стала главной темой двух альбомов, серии радиопередач, книги и фильма. Так же и персонаж Уэйтса появился чуть ли не задним числом, мелькнув вдруг в середине «Swordfishtrombones» в короткой — без пения, речитативом — песне «Frank's Wild Years».

Мечты Уэйтса обузданы крепко взявшейся за него женой, безжалостной ипотекой и противной чихуахуа по имени Карлос («терпеть не могу эту собачонку»). На этом фоне и выскочил Фрэнк. Даже по сравнению с экстравагантным Уэйтсом, Фрэнк Леруа тот еще тип. Он поджигает семейный дом и со смехом наблюдает за тем, как все внутри выгорает дотла. Затем спокойно включает радиоприемник, настраивается на программу «Top-40» и едет из долины Сан-Фернандо на север, направляясь бог знает куда.

Как и Фрэнк, Уэйтс, выпустив «Swordfishtrombones», выпал из привычной колеи. Его вдруг охватило ощущение невероятной свободы. Теплый прием критики, успешно развивающаяся кинокарьера, которая стала вдруг давать деньги на жизнь, — все это вместе придало ему веры в правильности выбранного пути.

Воодушевившись успешным дебютом на «Island», Уэйтс решил и дальше исследовать новую территорию. В результате «Frank's Wild Years» вырос в гигантский проект, который занимал все внимание музыканта на протяжении последующих четырех лет и итогом которого стало концертное представление и изданный в 1987 году альбом. Что-то было в этом парне… быть может, его нелюбовь к собакам или его пристрастие к бензину, что-то постоянно заставляло Уэйтса (и его жену) вновь и вновь обращаться к Фрэнку.

Однажды Уэйтса спросили, что именно Кэтлин привносит в его песни нового — чего в них не было раньше. Он ответил: «Стул и кнут. Библию. Книгу Откровений. Она ведь католик — кровь, кагор и чувство вины. Она очищает меня, чтобы я не писал все время одну и ту же песню. Ведь многие к этому склонны, и я в том числе».

В разговорах и интервью Уэйтс обычно неохотно говорит о процессе создания песен. Но он признал, что главная тема пьесы «Дикие годы Фрэнка» — старое доброе католическое… покаяние. Кэтлин жила в Чикаго, и на супругов большое впечатление произвела работа чикагского театра «Степной волк», основанного Джоном Малковичем и Гэри Синизом. В конечном счете именно труппа «Степного волка» осуществила единственное театральное воплощение «Диких годов Фрэнка».

А в истоке всего этого лежал всего лишь «подслушанный разговор следователя страховой компании в Калифорнии». Из такого скромного, но многообещающего начала в духе «Двойной страховки»[151] Том и Кэтлин выстроили не просто целый спектакль — целую жизнь.

Это был огромный, амбициозный проект — взять моментальный снимок Фрэнка и преобразить его в полновесного главного героя. «Это история парня из маленького городка, который отправляется на поиски славы и богатства, — рассказывал Уэйтс в интервью Брайану Кейсу из журнала «Time Out». — Но по дороге он вляпывается во все, во что только можно вляпаться. Фрэнк не борец. В начале пьесы он сидит на скамейке в парке в Сент-Луисе — замерзший, без копейки денег и в полном отчаянии. И вспоминает, как у него все начиналось…»

В «Диких годах Фрэнка» сплелись воедино фантазии и выдумка, амбиции и покаяние. Когда Фрэнк просыпается и начинает рассказывать свою историю, каждому зрителю самому надо решить, что здесь правда, а что вымысел. «Он не герой, и даже не тот, за кого себя выдает… Друзья пытаются его спасти, говорят, что ему есть еще ради чего жить. В конце концов он просыпается на скамейке, готовый вновь начать все сначала».

Фрэнсис Скотт Фитцджеральд однажды написал, что «в американской жизни второго действия не бывает», но Фрэнк Тома Уэйтса (получивший теперь фамилию О'Брайен) доказал, что это не так. «Единственная не долетевшая до него снежинка спасла его от замерзания», — говорил Уэйтс о своем герое.

Человек, способный сжечь чихуахуа Карлоса, начал полностью захватывать воображение композитора. Почему Фрэнк поджег свой дом? Какие события семейной жизни подтолкнули его к этому? И куда он двинулся после пожара?

В Нью-Йорке, вроде бы работая над продолжением «Swordfishtrombones», Уэйтс постоянно отвлекался на навязчивые размышления о судьбе Фрэнка. «Фрэнк отправляется в Лас-Вегас и становится представителем круглосуточного магазина одежды. Он побеждает в конкурсе талантов и выигрывает деньги в рулетку, его обирает продавщица табачной лавки, в мусорном

баке он находит аккордеон — и так постепенно, шаг за шагом, он оказывается на сцене. Выясняется, что, когда он был ребенком, родители его держали похоронное бюро, и пока мать делала грим и укладывала волосы «пассажирам», Фрэнк играл на аккордеоне, так что карьеру в шоубизнесе он начал с детства».

Что и как именно сделало Фрэнка таким диким, стало для Уэйтса предметом тихой одержимости на ближайшие несколько лет. Вместе с женой он начал работать над пьесой, в основу которой легла песня «Frank's Wild Years». В 1985 году у пары родился второй ребенок, сын, которого Кэтлин по странной прихоти хотела назвать Аякс. Еще более странным казались мечты гордого папаши о политическом будущем сына («Сенатор Уэйтс — звучит неплохо»).

Согревая себя мечтами о роли Джозефа Кеннеди[152], Том даже говорил о намерениях Кэтлин назвать второго сына Репрезентатив [153]. Остановились, в конце концов, на Кейси Хавьер, вслед за которым в 1993 году родился Салливан — оба сына в XXI веке стали работать рядом с отцом.

Премьера «Диких лет Фрэнка» состоялась в Чикаго в июне 1986 года. Спектакль шел три летних месяца перед известной своей непробиваемостью чикагской публикой. Писатель Нельсон Олгрен писал об обитателях «города ветров»: «Сами они никто, и никто о них ничего не знает, лица у них скроены из того же материала, что и шляпы, а у женщин в глазах не отражается ничего кроме мостовой». А уроженец Чикаго Дэвид Мамет заметил: «Чикагскую публику не одурачишь. Они любят, чтобы театр их по-настоящему шокировал».

В роли Фрэнка выступил сам Уэйтс, а ставил спектакль Гэри Синиз из театра «Степной волк». Чуть позже он поставил и сыграл одну из главных ролей в великолепной экранизации «О мышах и людях» Стейнбека и был номинирован на «Оскар» как исполнитель роли второго плана в фильме «Форрест Гамп».

До чикагской премьеры Уэйтс не особенно распространялся, о чем же, собственно, повествует его пьеса «Дикие годы Фрэнка». Сегодня, привыкнув к бесконечному потоку мгновенно забываемой предрелизной рекламы, мы только и слышим рассказы всяческих знаменитостей о своей новой работе. Тогда же Том Уэйтс щекотал нервы публики неизвестностью. Говоря о спектакле в пресс-релизе, он охарактеризовал его как «нечто среднее между «Машиной любви» Жаклин Сьюзанн и Новым Заветом…»; «девушки, танцы, есть кое-что и для детей, есть даже сцена с собакой…»; «смесь «Головы-ластика» и «Эта замечательная жизнь»».

Зерно «Диких годов Фрэнка» было посеяно несколькими

годами раньше. Жизнелюбивый итальянец Коппола во время работы над «От всего сердца» приобщил Уэйтса к радостям оперы, и годы спустя Уэйтс уже и сам пошел путем Верди и Россини.

««Nessun Dorma»[154] я впервые услышал в кухне Копполы вместе с Раулем Джулиа. Когда Коппола понял, что я никогда прежде ее не слышал, он сначала остолбенел, будто я признался, что никогда в жизни не ел спагетти, затем замахал руками и с криками «Бог мой! Бог мой!» притащил меня в кухню, где стоял проигрыватель, включил его и оставил меня одного. У меня было такое ощущение, будто я пятилетний ребенок, и мне дали сигару. Я плакал».

В момент нашего знакомства в начале 80-х Уэйтс немало говорил о своей опере «Used Carlotta» («Подержанная Карлотта»). Начиналась она как сценарий «Why Is the Dream So Much Sweeter Than the Taste» («Почему мечтать намного слаще, чем пробовать»), который он написал вместе с Полом Хэмптоном в конце 70-х годов («У меня там есть пара песен, но это не «Оклахома»!»).

Речь в опере, как рассказывал мне Уэйтс, шла о «продавце подержанных машин и комментаторе на скачках, которые поменялись своими ролями в жизни». Однако, несмотря на явное воодушевление Уэйтса в связи с этим проектом, он так и остался проектом, хотя элементы его мелькали и позже, в частности в песне «A Christmas Card from a Hooker in Minneapolis» («Вот бы вернуть все те деньги, что я потратила на наркотики; я купила бы магазин по продаже подержанных машин, но продавать бы их не стала, а каждый день ездила бы на новой машине, под настроение»). Влияние «Подержанной Карлотты» ощутимо в одной из сцен «От всего сердца», где Фредерик Форрест воодушевленно размахивает палочкой, дирижируя оркестром подержанных автомобилей.

Именно Кэтлин придумала для «Диких годов Фрэнка» жанровое определение «Un Operachi Romantico» — помесь итальянской оперы и мексиканских мариачи. Уэйтс считал Фрэнка своеобразным Дон-Кихотом, сражающимся с заброшенными городскими ветряными мельницами. Стилистически разброс 17 песен альбома огромен — от Фрэнка Синатры через Руди Вэлли[155] до кантри-вестерна в духе Марти Роббинса[156]; от мариачи через салон в духе Лас-Вегаса до ирландских баллад.

Однако современной публике, более привычной к зажигательным простеньким мелодиям в духе мюзикла «Кошки», «Дикие годы Фрэнка» показались излишне туманными, и, видимо, неудивительно, что перенос спектакля на Бродвей остался для

супругов Уэйтс неосуществленной мечтой. Одно время строились планы о турне, но и они остались нереализованными — стоимость постановки оказалась слишком велика. Поэтому, чтобы хоть как-то вернуть вложенные средства, Уэйтс решил отправиться в концертное турне с упрощенной версией спектакля — но не раньше, чем будет выпущен альбом.

В студии Уэйтс вел себя необычайно сурово; позже он признавался, что поведение его было почти диктаторским. «Я пел в полицейский мегафон, который купил за 30 долларов, а когда у тебя в руках такая штука, то начинаешь чувствовать себя хозяином ситуации», — объяснял он.

Сержанта Уэйтса явно занесло: «Все музыканты должны быть одеты в форму и носить табличку с собственным именем. Платят им хорошо, так что и требования к ним можно предъявлять высокие. Это армия. В новой группе все лилипуты, живут они в общей комнате, и за работу им платить не надо. У них у всех мания преследования, и им нравится, когда я их наказываю за грехи их прошлой жизни».

Во время репетиций Уэйтс действительно привлекал лилипутов. Быть может, потому, что нанимать их было легче, но он признавался: «Я на самом деле пытался составить полный оркестр из лилипутов».

По мере работы он всячески стремился обогатить музыкальную фактуру альбома. Он хотел, чтобы альбом звучал выпукло, как шрифт Брайля, но битву эту ему было суждено проиграть. Уэйтсу нужны были живые шероховатости: песчинка в устрице, заноза в дереве, булавка в стоге сена. Но в современной цифровой технологии, в студиях, напичканных синтезаторами и секвенсорами, Уэйтс чувствовал себя все более и более изолированным. «Я занимаюсь не музыкальным бизнесом, а собственным спасением», — однажды заметил он.

Какими бы современными техническими средствами не была оснащена студия, Уэйтс использовал по большей части архаичные инструменты («большую часть этих инструментов можно найти в любом ломбарде»). Под влиянием Гарри Партча и под впечатлением о том, чего он сам сумел добиться на своих альбомах на «Island», Уэйтс в своей музыкальной философии все больше и больше склонялся к луддизму. «Я так полностью и не вступил в XX век», — признавался музыкант, включивший в музыкальную палитру «Frank's Wild Years» аккордеон, фисгармонию и оптигон.

Уэйтс сохранил также и извращенную привязанность к меллотрону, который в 80-е уже оказался полностью вытеснен синтезаторами. Впрочем, все влияния музыканта были далеки от

современных. «Меллотроны в большом количестве использовали Beatles и Бифхарт. Они все уже старенькие, теперь их не производят. Они ловят радио- и телесигналы, переговоры авиадиспетчеров… Это все равно что использовать детекторный приемник…»

Вышедший в 1987 году альбом «Frank's Wild Years» был, в силу обстоятельств, лишь урезанной версией театрального спектакля. Тем не менее, в нем было достаточно материала, чтобы поклонники Уэйтса могли насладиться пьесой, до тех пор доступной лишь жителям Чикаго.

За годы, прошедшие с момента своего первого появления, Фрэнк обрел самостоятельную жизнь, став своего рода чистым листом бумаги, на который Том и Кэтлин проецировали свои разнообразные надежды и желания, слабости и провалы. Фрэнк был обобщенным образом, и в то же время — никем. Его жизнь — американская трагедия и американская мечта.

В ходе этого странствия Фрэнк прошел сквозь все возможные музыкальные двери. Там были «Hang on St Christopher» («порочный конферансье водевиля — мутант Джеймса Брауна»); «I'll Be Gone» («нечто вроде «Тараса Бульбы» — музыка для Хэллоуина… часть языческого ритуала, который все еще популярен в Лос-Анджелесе»); «Yesterday Is Here» («почти как Рэй Чарльз, а заканчивается неожиданно в духе Морриконе… Название подсказал Фред Гвинн[157]); «More Than Rain» («скромная попытка подражать Эдит Пиаф») и «I'll Take New York» («гм… Джерри Ли Льюис тонет на «Титанике»»).

Для Адама Суитинга, автора рецензии в газете «Гардиан», альбом звучал как «радиоприемник, настройка которого скачет между Мемфисом и Тихуаной, Детройтом и Гаваной».

Лучшие моменты пластинки связаны с грустной историей падения Фрэнка. Уэйтсу лучше всего удается хроника людей самого дна — и Фрэнк послушно идет ко дну, как океанский лайнер компании «Уайт стар» во время своего первого же рейса[158]. Голос его становится особенно печальным и душераздирающим на песнях «Innocent When You Dream», «Cold Cold Ground» и «Train Song».

Поезд для многих — символ бегства или же новое начало. Но здесь Уэйтс — в образе Фрэнка — устало признает, что «поезд увез меня отсюда, но поезд не может привезти меня домой». «Train Song» — одна из самых «цепляющих» песен Уэйтса, и в этих нескольких строчках заключены все порушенные мечты о путешествии, которое начиналось столь многообещающе, а закончилось таким разочарованием.

И хотя тексты многих песен — трогательные и грустные

мечтания, в них можно найти и по-уэйтсовски мудрый совет. Как, например, в «Telephone Call from Istanbul» («Телефонный звонок из Стамбула»): «Никогда не верь человеку в синей униформе, никогда не садись за руль машины, если ты умер».

«Straight To the Top» и «I'll Take New York» — смутная дань любимому сыну Хобокена, Фрэнсису Альберту Синатре[159]. Уэйтс всегда обожал Синатру, задолго до того, как тот вновь вошел в моду. Он даже специально написал для Синатры песню «Empty Pockets», но до Председателя[160] она так и не дошла.

«Самая большая ошибка, которую когда бы то ни было сделал Синатра, заключается в том, что он проигнорировал предложение продюсера записать альбом песен Тома Уэйтса», — написал в журнале «Уорд» Мик Браун.

«Frank's Wild Years» заканчивается репризой самой красивой песни альбома — «Innocent When You Dream». Вторая версия оказалась еще более запоминающейся благодаря использованной Уэйтсом технике воспроизведения старой, любимой, заигранной пластинки на 78 оборотов. Песня, написанная в ритме вальса, также воздает дань Джону Маккормаку — любимому певцу тестя Уэйтса, ирландскому тенору, который был феноменально популярен в начале XX века.

Именно Маккормак, хоть и был чисто классическим певцом, помог популяризовать такие сентиментальные песни, как «The Irish Immigrant», «The Sunshine of Your Smile» и «It's a Long Way to Tipperary». За свою 40-летнюю карьеру певца, когда долгоиграющие пластинки не обрели еще широкую популярность, Маккормак сумел довести продажи до двух миллионов — в совокупности нот, записей на цилиндре и на новых, тогда еще только появившихся шеллаковых дисках.

Благодаря Уэйтсу в «Innocent When You Dream» слышны отголоски мягких зеленых полей, кружащих под сводами колокольни летучих мышей, а припев, как дым из трубы, стелется над крышей деревенского паба. Эта песня — отлитый в винил ирландский самогон, на ней с величайшей нежностью запечатлен момент, когда добродушие балансирует на грани слезливой ностальгии.

Склонный к меланхолии, с женой-ирландкой, тестем — поклонником Джона Маккормака, и «Молли Мэлоун»[161] в качестве первой запомнившейся ему с детства песни — неудивительно, что Уэйтс по уши втрескался в Pogues.

Группа завоевала популярность в Лондоне в середине 80-х, примерно в то же время, когда Уэйтс записывался на «Island». Сентиментальные ирландские баллады и любовь к кутежу были

сдобрены в их музыке изрядной дозой панковского хулиганства. Pogues были реакцией на пустоту тогдашней поп-музыки. В составе группы был парень, который во время выступлений стучал себе по голове пустым подносом из-под пива. Уэйтс их обожал.

«Им нужно дать награду только за то, что они появились, — с восторгом говорил Уэйтс. — Они как персонажи Босха на тонущей шлюпке… а у певца улыбка, будто он живет в Южном Бронксе».

Басистка Pogues Кейт О'Риордан (чуть позже она стала второй женой Элвиса Костелло) раньше пела в группе из северного Лондона Pride of the Cross. Они выпустили всего лишь один сингл, «Tommy's Blue Valentine», который был не чем иным, как данью признательности любимому герою Кейт — Тому Уэйтсу. (А несколькими годами позже появилась группа The Tom Waits Appreciation Society — нужно ли говорить, чьи песни они исполняли…)

Сам Уэйтс был очарован вторым альбомом Pogues «Rum, Sodomy & The Lash» — и с ликованием возвещал, что любимой пластинкой его дочери Келлисимон была записанная ими «Dirty Old Town». Уэйтс не утратил к ним любви и 20 лет спустя: «Буйная, безумная группа. Играют, как солдаты в увольнительной. Песни — чистый эпос. Причудливые и кощунственные; от них укачивает, как на море».

Через несколько лет после выхода «Rum, Sodomy & The Lash» я интервьюировал Pogues, и аккордеонист Джеймс Фирнли не без труда вспомнил о гастролях в Чикаго в то время, когда Уэйтс играл там в спектакле «Дикие годы Фрэнка». После концерта они вместе отправились слоняться по всяческим сомнительным барам, и имя Уэйтса открывало для них любую дверь. Фирнли смутно вспоминает, как они аккомпанировали Уэйтсу, развлекая пьянчуг бесконечной версией темы из фильма «Исход». А Шейн Макгоуэн позднее вспоминал эту дикую ночь в Чикаго как «одну из лучших ночей в моей жизни». Достойная похвала…

У самого же Уэйтса другие, еще более странные воспоминания об этой ночи. В Чикаго тогда находилась его мать — она приехала посмотреть, как единственный сын играет в театре и как он наконец-то образумился. Каким-то невероятным образом она тоже оказалась втянута в это скитание по пабам. Даже много лет спустя Уэйтс не мог отделаться от странного ощущения: «Невозможно представить себе: моя мать пьет в баре вместе с Pogues!»

Для последнего пока переиздания «Rum, Sodomy & The Lash» в 2004 году Уэйтс написал страстное стихотворение, которое

помещено на обложку диска: «Их музыка — как бренди проклятых пиратов, полна всяких небылиц… они древние, как остров сокровищ…» «Rum, Sodomy & The Lash» вышел в 1985 году, когда Уэйтс снимался в фильме «Чертополох» вместе с Джеком Николсоном и Мерил Стрип. Уэйтс набрал с собой пластинок в подарок своим коллегам по фильму. Их вердикт история, увы, не сохранила.

Весь 1985 год Уэйтс и Кэтлин сочиняли и записывали в Нью-Йорке материал, который затем составил «Rain Dogs», одновременно готовясь к премьере «Диких годов Фрэнка» в Чикаго.

Каким образом, спросил у Уэйтса в 1985 году Гэвин Мартин из «NME», «Frank's Wild Years» превратился в мюзикл? «Эта песня как китайское печенье с предсказанием. Написав ее, я подумал: а что же дальше произошло с этим парнем? Каждый знает такого, хоть и не видел его много лет. В разные этапы своей жизни люди проходят через такие превратности судьбы, которые другие воспринимают как что-то странное».

Развивая тему, Уэйтс уже закусил было удила: «Я представил себе, как продолжается жизнь Фрэнка, ведь и мои родители разошлись, когда я был ребенком… — Но тут же включился внутренний тормоз музыканта: — Эй, чего это я тут… Давай-ка я дам тебе сто долларов, улягусь на кушетку, ты записывай, и мы поглядим, доберемся ли мы до самого дна!»[162]

Глава 20

Для вдохновленного переездом вместе с семьей в Нью-Йорк Уэйтса альбом «Rain Dogs» стал первым, полностью сочиненным и записанным не в Лос-Анджелесе. Новый семейный дом был очень удобно расположен между офисом приема добровольцев в Армию Спасения и Национальную гвардию и Арсеналом штата Нью-Йорк. Однако внутренний компас Тома Уэйтса тянул его в другие места… Альбом стал для него «чем-то средним между Аппалачами и Нигерией».

Он буквально купался в новой среде. «Все просто летает, — рассказывал он вскоре после переезда Гэвину Мартину. — В еврейском квартале садишься в такси с водителем-китайцем, идешь в испанский ресторан, где слушаешь японское танго и ешь бразильскую еду. Все перемешано». И хотя он был теперь отцом семейства, безостановочно, 24 часа в сутки кипящая энергия большого города необычайно возбуждала его: «Это как магнит, как наркотик, как язык, на котором говорят здесь и только здесь».

«Здесь вырабатываются определенные навыки, абсолютно бесполезные в другом месте, — говорил он Генри Беку и Скотту Мено из «East Village Eye». — Как ходить по здешним улицам, как постоянно нащупывать бумажник, как спиной видеть человека сзади, как чувствовать транспорт на улице… все это умение жить на улице, совершенно ненужное в других городах. Более того, если в другом месте станешь себя так вести, то угодишь в тюрьму».

Даже знаменитые нью-йоркские попрошайки пришлись Тому по вкусу: «Однажды подходит ко мне парень с протянутой рукой, я ему говорю: «Нет». Он мне в ответ: «Да нет, постой, это не то, что ты думаешь, мне не нужны деньги. Я просто хочу быть твоим другом. Я Чарли, а тебя как зовут?» Я отвечаю: «Том». «Привет, Том. Ну, вот и отлично. Вот и все, чего я хотел!» — говорит он и идет дальше. Проходит полквартала, оглядывается, видит, что я заворачиваю за угол, и догоняет меня: «Привет, Том. Это твой старый друг, Чарли! Не одолжишь мне пару баксов?» Я просто охренел от такого мастерства!»

Но в чем же была причина переезда через всю страну? «Я приехал сюда за ботинками. Сейчас лучшее за всю американскую историю время для обуви».

Позже Уэйтс признавался, что «Rain Dogs» представлялся ему фильмом про войну, в котором снимались бы Эрнест Боргнайн, Ли Марвин и Род Стайгер в роли Соломона-часовщика. Поначалу альбом назывался «Evening Train Wrecks» («Крушение вечернего

поезда»), но потом Уэйтс, под влиянием своего нового места жительства, придумал ему собачье название.

«Дождевые псы» — явление, характерное для Нью-Йорка. «Встречаются они главным образом в нижнем Манхэттене. Сильный дождь смывает все запахи, и оказавшийся вдали от дома пес не может по собственному следу вернуться домой. Под утро по улицам слоняются стайки заблудших собак, жалобно глядящих тебе в глаза: «Не могли бы вы мне помочь, сэр?»»

Вид и звучание «Rain Dogs» были навеяны грубым физиологичным ощущением от фильма Мартина Скорсезе «Таксист», и в особенности верой героя Роберта де Ниро в то, что дождь придет и исцелит, смоет «всю мерзость с улиц».

Мрачное ощущение усиливала и фотография на обложке: привлекший внимание Уэйтса снимок Андерса Петерсена[163]. «Снимок напоминает фотографии Дианы Арбус… пьяный матрос в объятиях сумасшедшей проститутки. Она гогочет, а он мрачен. В точности мое настроение в тот момент».

«Rain Dogs» следовал сразу за «Swordfishtrombones», но в момент его создания Уэйтс писал также и песни для сценического мюзикла «Дикие годы Фрэнка». В голове, однако, у него всегда было четкое разделение: «Фрэнк…» был для сцены, «Rain Dogs» — для диска.

Карты для «Rain Dogs» Уэйтс сдавал из уже распечатанной колоды. Были на пластинке и отголоски сделанного ранее, но захватывали автора звук, форма и ощущение новой музыки: «Для меня очень важна фактура; это как выявлять на фотографии зернистость или снимать вне фокуса. Мне не нравится стерильная чистота. Я люблю поверхностный шум».

Неудивительно в таком случае, что одним из любимых мест Уэйтса в Нью-Йорке стал подвал студии «Columbia Broadcasting». Именно там творилась магия, еще в те времена, когда царило радио, пока выскочка-телевидение не ворвалось в мир и не захватило время и сознание людей. Сюда приходили легенды кино Хамфри Богарт, Орсон Уэллс и Бетт Дэвис. Здесь они рассказывали в эфире свои истории. Здесь целые миры создавались или, как в знаменитой радиопостановке Орсона Уэллса 1938 года «Война миров», разрушались. Уэйтс с наслаждением окунался в древнюю технику: «У них там все сохранилось еще со времен радио. Машины для ветра, машины для грома, все, что только можно придумать, чтобы создавать слуховое кино».

Работая в мире сэмплов и секвенсоров, когда проникшие уже почти в каждый дом новые сверкающие компакт-диски принесли с собой иллюзию совершенного звука, Уэйтс был одиноким

воином, упорно ведшим арьергардные бои. К середине 80-х весь мир хотел шока новизны. Том Уэйтс, однако, сознательно воссоздавал эхо старого. Как и сами дождевые псы, песни его, будто призраки, блуждали по темным мрачным улицам ночного города. Они слонялись по докам, выли на отправляющиеся в Сингапур огромные суда[164]. Задирали лапу на фонарные столбы на углу 9-й улицы и Хеннепин[165]. Или ковыляли, поджав хвост, в Испанский Гарлем[166], глядя на суровые лица бруклинских девиц, этих «шипов без роз»[167].

«Rain Dogs» звучал как старая затертая пластинка. Блюз, брошенный остывать в сыром подвале. Джаз, которого никто не слыхал со времен Первой мировой. Альбом с ароматом новоорлеанских похоронных оркестров, скорбно тянущихся за безымянным катафалком.

Эта музыка, казалось, вылезла из кабаре Веймарской республики и с тех пор где-то пряталась. Скользкий, как чулки и корсет, декаданс, странные гипнотические ритмы. Разгульная, вызывающая музыка, которая сочится из подвальных клубов Курфюрстендам только лишь для того, чтобы оказаться раздавленной вздернутыми вверх в нацистском салюте руками и гремящими по мостовой сапогами.

Брехт и Вайль, «Остров сокровищ» и «Божья коровка, полети на небо…»; Армстронг и Ледбелли, «Have Gun», «Will Travel»[168] и «The Clapping Song»[169]; Спрингстин и собачьи свадьбы; Безумный шляпник[170] и «The Rose of Tralee»[171]. В любых других руках такое сочетание превратилось бы в гремучую смесь; для Тома Уэйтса — это всего лишь перечисление самых заурядных ингредиентов.

Процессию открывает «Singapore» — нескончаемая череда небылиц и пустой похвальбы портового забулдыги. Ощущение такое, будто Уэйтс слушал Pogues и одновременно читал Льюиса Кэрролла и Герберта Уэллса. «Clap Hands» в любых других руках стала бы номером, под который заводят публику, у Уэйтса же эффект почти обратный — слушатель скорее чувствует отчуждение от смутных лирических поворотов текста, а гитарное соло Марка Рибо звучит так, будто его передают с пролетающего где-то вдалеке космического корабля.

Уэйтс, пожалуй, никогда еще не звучал столь отчаянно. Но все же он остался великим рассказчиком. Быть может, не все слова можно уловить, и повествование нередко слегка плутает, да и рассказчик не всегда четко понимает, о чем он ведет речь… Но все же в магию свою он втягивает мгновенно. На «Rain Dogs» Уэйтс — пропитый, заросший ракушками моряк, байки которого у барной стойки длиннее корабельной мачты.

И «Time»: время, вихрь, «последний записанный слог…» Для Уэйтса в одной из самых ярких и страстных его песен это время, которое просто любишь. В «Time», дрейфуя на медленной аккордеонной волне, Уэйтс поет о том, как его выбросило «к востоку от Восточного Сент-Луиса», но звучит это у него так, будто речь о самом пустынном, богом забытом месте на планете.

К Сент-Луису, городу в центре южного штата Миссури, Уэйтс возвращается часто — и в песнях, и в интервью. Джонатану Валании он однажды сказал: «У города этого хорошее название, которое легко ложится в песню. Каждая песня должна сохранять анатомическую точность: нужна погода, нужно название города, нужна какая-то еда — каждой песне для баланса необходимы определенные ингредиенты. Тебе для песни нужен город, выглядываешь из окна и видишь у какого-то мальчишки на майке написано «St Louis Cardinals»[172] и говоришь себе: отлично, вот это и возьмем!»

Мне не отделаться от завораживающего ощущения в раздумчивых заклинаниях Уэйтса на «Time»: «Memory's like a train, you can see it getting smaller as it pulls away…» («Память как поезд, чем дальше отходит, тем меньше становится»). А строчка «the things you can't remember tell the things you can't forget…» («забытое рассказывает незабываемые истории») несет в себе почти библейский резонанс. Для меня, правда, это раздумчивое ощущение вечной загадки слегка портит не очень понятный вывод «history puts a saint in every dream» («в каждую мечту история вкладывает святого») — но да это не важно…

Настроение «Hang Down Your Head» знакомо поклонникам хорошо забытой «Тот Dooley»[173]. Песня также является первым примером участия в записи жены Уэйтса Кэтлин. «Blind Love» — артритный кантри-энд-вестерн, «Midtown» — грохочущий поворот в сторону «Сетей зла»[174]. «9th & Hennepin» Уэйтс начитывает со зловещими интонациями навязчивого соглядатая, который насмотрелся фильма «Окно во двор»[175], хотя позже он признавался, что песню вдохновила драка сутенеров, свидетелем которой Том стал однажды в баре в Миннеаполисе. «Gun Street Girl» звучит так, будто она высечена из тюремного рока. На закрывающей альбом «Anywhere I Lay My Head» певец приподнимает шляпу перед старушкой Темзой и отплывает наконец под звуки похоронного марша…

Самая известная на «Rain Dogs» песня «Downtown Train» — поездка в Бэттери или Стейтен-Айленд[176], отлитая в мелодию, которую Род Стюарт чуть позже превратит в хит по обеим сторонам Атлантики. В разное время песня эта звучала то колюче, то раздумчиво — баллада, пронизанная резкими, как

пистолетные выстрелы, гитарными соло Джорджа Смита. Даже рваный хриплый вокал автора не снизил коммерческой привлекательности «Downtown Train», и в 1985 году она стала вторым синглом Уэйтса на «Island».

Вот вам и рецепт: намешайте кубинское танго времен Батисты, испанские тарантеллы и нарочито искаженный рок-н-ролл. Доведите все это до кипения, посыпьте нарубленной колбасой чоризо, заправьте свежим эстрагоном и оставьте настояться. И вот, наконец, готово: 54 минуты острого блюда, которое согреет вас в сырую, холодную ночь дождевых псов.

В видеоролике «Downtown Train» («самая лучшая песня Брюса Спрингстина, которую он так и не написал» — характеристика «NME») мелькнул и сам «бешеный бык» Джейк Ла Мотта[177]. Был там и Уэйтс, гавотом приплясывающий по улице во главе целой процессии отверженных; волосы дыбом, будто он только что вылез из лопнувшей обшивки дивана.

Своим десятым альбомом Уэйтс продвинулся еще на шаг вперед, вновь утвердив репутацию одного из подлинных музыкальных новаторов довольно скучных и унылых 80-х. Уэйтс понимал, что, почивая на лаврах, далеко не уйдешь. Поэтому — эгегей, вперед в неизведанное!

Творческая дерзость «Rain Dogs» заслужила Уэйтсу признание и почет среди тех, кто знал толк в новаторстве: критики «Rolling Stone» назвали его автором года; Майкл Стайп из R.E.M. включил «Rain Dogs» в число своих любимых альбомов, а в опубликованном в 2003 году журналом «Rolling Stone» списке 500 величайших альбомов всех времен «Rain Dogs» оказался на 397-м месте между «Eliminator» ZZ Top и «Anthology» Temptations. В краткой аннотации говорилось, что это «самый тонкий и чуткий портрет трагического царства улиц». А Боно удостоил Уэйтса наивысшей в устах ирландца похвалы: «Он наверняка ирландец!»

«Выпуск «Swordfishtrombones» и «Rain Dogs» был очень смелым шагом, — говорил мне Элвис Костелло. — Ведь к тому времени Том был уже вполне сложившимся артистом, имидж которого строился на битническом очаровании Керуака и Буковски, а музыка была привязана к джазовой традиции. И вдруг он двинулся в сторону эксперимента по Сочетанию Хаулин Вульфа и Чарлза Айвза. Я даже, кажется, ему завидовал. Не столько самой музыке, сколько способности собрать себя заново, выбраться из ниши, которую ты уже сам себе создал. Это было очень смелое решение, если кто-то не способен почувствовать качество этой музыки, он просто не умеет слушать».

Для остального мира «Rain Dogs» был, к сожалению, просто еще одним шагом Тома Уэйтса по непроторенной дороге. Сам

певец по-прежнему считал для себя экзотизм Музыки и идей Гарри Партча освежающим, высвобождающим и направляющим его собственное музыкальное развитие и всерьез вознамерился отплыть в поиски неизведанного. На вопрос Гэвина Мартина о том, есть ли у него еще в запасе песни для фортепиано, Уэйтс отвечал слегка пренебрежительно: «Фортепиано для меня всего лишь дрова. Я постепенно снимаю доски, пока не останется только металл, струны и слоновая кость».

«Однажды у меня под окнами долбили асфальт, — рассказывал Уэйтс Элиоту Мерфи из «Rolling Stone» в ответ на вопрос о том, как он работал над «Rain Dogs». — Долбили чуть не сутками, каждый день, даже по воскресеньям. Я стал записывать этот звук, и моя жена говорит: «Господи, мало того, что нам приходится слушать этот кошмар целыми днями, так еще и вечером, когда он наконец прекращается, ты включаешь записи этого звука!»».

Турне 1985-го сразу после выхода «Rain Dogs» послужило прекрасным доказательством того, насколько далеко продвинулся Уэйтс за последние пять лет. «Rain Dogs» стал первым уэйтсовским альбомом, попавшим в британский Топ-30 — сразу на 29-е место. Наивысший прежний успех — «Swordfishtrombones», который едва дополз до 62-го. Билеты на все шесть концертов в театре «Dominion» были распроданы, и фаны Уэйтса до сих пор вспоминают эти концерты со слезами на глазах. Кроме Лондона, в европейское турне были включены Осло, Мальме, Копенгаген, Гамбург, Амстердам, Франкфурт и Париж.

Критики перерыли словари в поиске превосходных степеней похвал. Даже супермодный журнал «Elle» провозгласил, что «в этом месяце гарантом вашей актуальности будет посещение концерта Тома Уэйтса». Впрочем, очарованию старого ворчуна поддались не все. Читатель журнала «Record Mirror» Шон Койн придирчиво заметил, что Уэйтс «похож скорее на дедушку Фрэнка Синатры, чем на последнюю заокеанскую новинку».

Спустя два года после выхода «Frank's Wild Years» Уэйтс вновь отправился на гастроли, на сей раз уже исключительно по театральным и концертным залам. Плейлист состоял почти полностью из трилогии вышедших на «Island» альбомов, как будто музыкант прощался со своими заблудшими незаконными детьми, появившимися на свет до ры-бы-меча, дождевых псов и Фрэнка. Элвис Костелло, Кит Ричардс, Дэвид Бирн, Билли Айдол, Бэрри Мэнилоу и Дэррил Хана оказались среди прочих зрителей нью-йоркского театра Юджина О'Нила, которые пришли послушать хриплую магию Уэйтса («Я тут недавно пошел со своим горлом к

врачу, — сообщил он публике в перерыве между песнями. — И тот мне сказал, что если я буду продолжать в том же духе, то закончу как Фрэнк Синатра. Что, богатым и знаменитым? — спросил я»).

На концертах Уэйтс всегда завораживал публику. Но теперь ему больше не нужно было соответствовать имиджу, который он считал и надуманным, и устаревшим. Все свои усилия он мог сосредоточить на том, чтобы с сочувствием и симпатией живописать судьбы созданных им героев. Сидя за роялем или же проникновенно вещая в микрофон, он наблюдал, как оживают его творения, — будто ученый, с любопытством разглядывающий новую жизнь под микроскопом. Было очевидно, что опыт работы в кино прибавил ему уверенности и на сцене.

Сама сцена выглядела как декорации к так и не поставленной «Подержанной Карлотте»: заброшенный двор, среди которого выделялся видавший виды холодильник. Мало кто из исполнителей 80-х включал в свой концертный антураж холодильник. Однако привыкший всегда идти своей дорогой Уэйтс чурался привычных сухого льда и лазеров, крепко держась за свой холодильник. Не менее интригующими были его концерты и с точки зрения музыкальной: мощный набор перкуссий украшали красочные ситар и аккордеон, а сам Уэйтс, отойдя от рояля, вещал в мегафон, придавая самые разнообразные нюансы своему и без того могучему голосу.

Между песнями он оставался таким же завораживающим, как и прежде. Записные трюки вроде «круто, ребята, что я опять здесь, в вашем классном Лондоне» были не для него. Вместо этого он уводил публику за собой. Они смеялись, наблюдая, как он, облаченный в смокинг, пытается подражать Бобби Дарину[178]. Конечно же, Том знал, что зрители видят — на самом деле у него нет ничего общего со сладкоголосым крунером, — но зато у него есть смокинг!

Такого рода противоречие было частью довольно сложного фокуса, который Том стремился проделать на сцене. Он всячески пытался снискать расположение своей все больше и больше расширяющейся аудитории, в то же время отступая на шаг от рампы. Он хотел нравиться и не гнушался стандартных клише шоу-бизнеса, доверительно признаваясь лондонской публике, что она для него «ближе родной семьи». Все это весьма очевидно являлось частью представления. Уэйтс постоянно раздвигал границы своего концерта, пытаясь понять, как далеко он в состоянии зайти — можете ли вы представить себе Брайана Ферри, поющего в полицейский мегафон?

Интересно при этом, что Уэйтс не первым стал использовать

этот прием. Шептун Пол Макдауэл эффектно пел в мегафон с Temperance Seven[179] еще в начале 60-х, а их знаменитый хит «You're Driving Me Crazy» был первой работой начинающего продюсера Джорджа Мартина.

А затем, после всех усилий и всей изобретательности, после иронии и разведывания границ дозволенного все вдруг кончилось… Эти концерты 1987 года стали последним полноценным турне Уэйтса на долгие 20 лет.

Слишком много, похоже, накопилось у него горьких воспоминаний от одиноких гастрольных ночей в безликих отелях, от неблагодарной игры у кого-то на разогреве, от беспощадного графика переездов, чтобы он мог получать хоть какое-то удовольствие от концертов. «Я не мог даже смеяться на «Spinal Tap»[180]. Слишком для меня все это было реально. Любая моя гастрольная поездка могла войти в этот фильм. Я ни разу даже не улыбнулся. Я просто плакал», — признавался он как-то в интервью «NME».

К тому же теперь Том был отцом семейства и хотел принимать участие в воспитании детей. К 1987 году семья Уэйтсов вернулась в Лос-Анджелес. «За стоимость парковки в Нью-Йорке я купил себе в Лос-Анджелесе квартиру».

Еще в 1983 году, когда только вышел «Swordfishtrombones», Уэйтс размышлял о творческом странствии, которое привело его к этой точке: «Вещи типа «Frank's Wild Years» срабатывают, но иногда история оказывается слишком сухой и однообразной. Я двигаюсь туда, где хочу найти более точные образы, чтобы прояснить картину. Либо, наоборот, движение идет в сторону размытой образности, так, чтобы слушателя в нужное место вела музыка».

«Последнее время я много работал в кино, — говорил Уэйтс в одном из тогдашних интервью. — Там куча всевозможных отделов, целый огромный комитет принимает решения по поводу иллюзий». Теперь этот комитет собрался для того, чтобы вернуть на экраны «Клуб «Коттон»». Фильм вновь свел вместе Уэйтса и его учителя и проводника в мир кино Фрэнсиса Форда Копполу. Для всех участников, однако, опыт этот оказался не менее травматичным, чем работа над «От всего сердца» двумя годами ранее.

Глава 21

«От всего сердца» с самого начала давался нелегко, и его коммерческий провал неумолимо привел к спаду и падению студии «Zoetrope». Но при всех связанных с этим фильмом проблемах, Фрэнсис Форд Коппола был, тем не менее, очень доволен возможностью поработать с Томом Уэйтсом. Однако, если репутация Уэйтса за прошедшие после «От всего сердца» годы взлетела вверх, то статус Копполы как режиссера неуклонно катился вниз.

В попытке вернуться к малобюджетным постановкам после разорительного провала «От всего сердца» Коппола в 1983-м один за другим выпустил «Изгоев» и «Бойцовую рыбку». Оба фильма были поставлены по книгам, которые еще в юношеском возрасте написала Сьюзан Хинтон, и оба были быстро сняты в течение 1982 года в городе Тулса, в штате Оклахома.

История знакомства Копполы с этими книгами сама по себе достойна Голливуда: внимание его на них обратило письмо, полученное от школьного библиотекаря из округа Фресно в Калифорнии. И библиотекарь, и ее школьники («представители молодой Америки») с удовольствием посмотрели фильм студии «Zoetrope» «Черный скакун», и им казалось, что глава студии может рассмотреть возможность экранизации книг Сьюзан Хинтон.

Наряду с «Великолепной семеркой», фильм «Изгои» мог похвастаться чуть ли не самым громким набором актерских звезд в истории кино: Том Круз, Пэтрик Суэйзи, Роб Лоу, Мэтт Дилон, Эмилио Эстевез, Ральф Маккио, Томас Хауэлл… Но при всем динамизме привлеченных к проекту молодых актеров, и при всем энтузиазме Копполы его мечта создать «Бунтаря без причины» 80-х вновь провалилась.

Уэйтса Коппола привлек к работе над обоими фильмами. «В «Изгоях» у меня была одна реплика: «Чего вам, ребята, надо?» Я до сих пор ее помню, если им вдруг понадобится по той или иной причине повторить сцену».

«Бойцовая рыбка» со всех точек зрения оказалась удачнее. Микки Рурк сыграл в ней одну из своих лучших ролей, и одно время даже казалось, что он и на самом деле может унаследовать мантию Джеймса Дина. Мэтт Дилон был также очень удачен в роли преданного младшего брата. Хороши в фильме были и Лоуренс Фишберн, и Денис Хоппер, с которыми Коппола работал еще на «Апокалипсисе сегодня». Дебютировал здесь и племянник Копполы молодой Николас Кейдж.

«Бойцовую рыбку» сам Коппола охарактеризовал как «Камю для 14-летних». В обоих фильмах он ставил перед собой задачу отвлечь подростков от зрелищ типа «Рэмбо» и «Конан-варвар». Ему казалось важным заставить их думать о проблемах пошире тех, что ставились в «Возвращении Джедая» или в «Танце-вспышке», и что путь к этому — ставить более обстоятельные и интеллектуальные подростковые драмы, «серьезные филъмы для детей», как он сам их характеризовал. «Вовсе не обязательно, чтобы все они были как герои фильма «Порки»…[181] «Изгои» и «Бойцовая рыбка» — героические эпосы для 14-летних».

Уэйтс был особенно увлечен своей ролью в «Бойцовой рыбке». «Я играю Бенни, хозяина бильярдной, где болтаются все подростки. Я их постоянно воспитываю: сними ноги со стола, не матерись… Я сам себе выбрал костюм и сам писал себе текст. Есть там у меня хорошая сцена с часами… Там я говорю: «Время смешная штука. Иногда, когда у тебя есть время, хочется взять его, куда-то спрятать, сохранить, потому что потом тебе его очень будет не хватать. Эх, мальчишки. Вся жизнь у вас впереди. Я уже прожил тридцать пять лет. Вот так-то. Подумайте об этом»».

Уэйтс взбирался вверх по кинолестнице и все дальше и дальше отходил от заранее придуманных для него стереотипов. Каждая роль требовала от него все большей самоотдачи, и работа его становилась все более выверенной и дисциплинированной. И хотя Уэйтс не вошел еще в ту же категорию королей эпизода, в которой находятся Уильям Мейси и Джин Хекман, но постепенно он к ней приближался. На заданный ему в то время вопрос о переходе от музыканта к киноактеру он отвечал: «Это как перейти от самогонщика к часовщику».

Когда же наступило время совершить этот непростой переход, Уэйтс точно знал, где именно ему повернуть: «Не думаю, что есть кто-нибудь еще, кто может сравниться с Фрэнсисом. Он может и обмануть, и уговорить, он маленький диктатор и экзотическая птичка, и учитель, и балерина, и сутенер, и клоун, и президент, и мусорщик. Прекрасно умеет делать спагетти… Настоящий итальянец, Фрэнсис Форд Муссолини. Обожаю его».

Коппола был не меньше очарован и Уэйтсом — как композитором, исполнителем, да и просто человеком. Он называл его «принц меланхолии».

Несмотря на все ожидания и расчеты, ни «Изгои», ни «Бойцовая рыбка» не сумели уловить настроение подростков середины 80-х и с треском провалились в прокате, оставив Копполу в поиске очередного успешного проекта. В «Клуб «Коттон»» его позвали поначалу всего лишь чуть-чуть подправить первоначальный сценарий Марио Пьюзо. Но когда создатели

«Крестного отца» вновь объединились, в воздухе повеяло волшебным духом кассы — и Копполу привлекли и для написания сценария, и для постановки. «Клуб «Коттон»» имел все признаки величия и в то же время весь набор для катастрофы. Одного присутствия Копполы было достаточно, чтобы бюджет мгновенно взмывал к небесам.

Роберт Эванс[182] бесконечно конфликтовал с Копполой еще десятью годами ранее, когда продюсировал «Крестного отца» («Ты снял великий фильм, Фрэнсис, но где он? У тебя на кухне, вместе со спагетти?»). К 1980 году, однако, карьера Эванса так же резко пошла вниз, как и копполовская. На каждого «Марафонца» или «Китайский квартал» неизменно приходился какой-нибудь «Попай» или «Игроки». Эвансу успех нужен был ничуть не меньше, чем Копполе, и «Клуб «Коттон»» казался верняком — ну, как же, «Крестный отец», да еще и с музыкой!

Это был один из тех идеальных проектов, в котором, казалось, есть все… Оригинальный клуб «Коттон» находился на Леннокс-авеню, между Манхэттеном и Гарлемом, и в 20-30-е годы был самым модным местом Нью-Йорка. Здесь была главная сцена для негритянских талантов того времени, и список регулярно выступавших артистов выглядел более чем внушительно: Дюк Эллингтон, Лена Хорн, Кэб Кэллоуэй, — а аудитория была исключительно белой. Сюда стекались все знаменитости, и в любой вечер повидать новые черные таланты приезжали Чарли Чаплин, Джеймс Кэгни, Фанни Брайс[183] или Коул Портер.

Естественно, что сочетание таких артистов и такой публики привлекало в клуб толпы посетителей. Были среди них и такие, кто не очень хотел афишировать свои имена. В пик расцвета клуба туда нередко захаживали легендарные гангстеры Голландец Шульц и Лаки Лучано. «Место, где хозяева преступного мира встречаются с богатыми и знаменитыми», — так писали в пресс-релизах, выходивших еще в процессе работы над фильмом. Но проект обещал гораздо больше.

Роберт Эванс был убежден, что именно «Клуб «Коттон»» вернет его на вершину. Он был настолько уверен в успехе, что плакат к фильму заказал, когда не было написано еще ни одной строчки диалогов. «Прекрасная музыка, танцы, много стрельбы и много любви. Чего еще нужно?» — с энтузиазмом говорил он.

Начались съемки, а вместе с ними и проблемы. Коппола запретил Эвансу появляться на съемочной площадке. В какой-то момент существовало чуть ли не 40 вариантов сценария. Бюджет взлетел с 20 до 48 млн долларов. Ричард Гир не мог справиться с требованием Копполы импровизировать. Остальные актеры сидели и ждали… и снова ждали… Боб Хоскинс говорил в

интервью журналу «New York»: «Я поправился на десять кило, пока ждал».

Уэйтсу тоже приходилось немало слоняться по площадке, и хотя ему досталась роль не выпускающего изо рта сигару менеджера клуба Ирвинга Старка, в окончательный монтаж вошла едва ли дюжина его реплик. Большую часть съемочного периода, месяц за месяцем, он просто стоял, выряженный в смокинг, в бесцельном ожидании, пока сценарий переписывали чуть ли не ежечасно. Тем не менее, фильм расширил его актерскую палитру, дав возможность прокричать несколько реплик в мегафон.

Одно приятное воспоминание от работы над «Клубом «Коттон»» у Уэйтса все же осталось — там у него сложилась дружба с Фредом Гвином, актером, памятным (и почитаемым!) как исполнитель роли Германа Мюнстера в телесериале «Мюнстеры». «Он стал моим хорошим другом, — рассказывал Уэйтс в интервью Джонатану Валании из журнала «Magnet». — Мы говорили с ним каждый день, очень глубокий человек. Каждый день мы ехали на работу в одном фургоне и по много часов болтали. Приятный парень. Голова больше, чем у лошади. Ему, кажется, и гримироваться не нужно было для роли Германа. Он мне как-то сказал: «Я все время чувствую, что идет постоянная борьба между светом и тьмой, и иногда кажется, что у тьмы сил больше»».

Эванс и Коппола вновь схлестнулись в яростной борьбе, и в своих интереснейших мемуарах «The Kid Stays in the Picture»[184] Эванс не оставлял сомнений в том, на ком лежала ответственность за эту свару. Впрочем, как сам он любил повторять: «Есть три стороны у каждого конфликта: твоя, моя и правда».

Быть может, после опыта работы на собственной студии Коппола никак не мог примириться с необходимостью трудиться под началом очередного голливудского продюсера, особенно человека, который, как ему казалось, пытался перехватить у него успех «Крестного отца». Привыкнув к роли хозяина положения, укротителя львов и главного действующего лица на «Zoetrope», Коппола вновь оказался во власти продюсера и поступающего со студии финансирования. И ему это не нравилось.

Такому фильму, как «Клуб «Коттон»», требовалась жесткость Богарта и Кэгни и классический, времен «Warner Bros» 30-х годов, подход к гангстерским фильмам, взамен же он получил размазню 80-х. «Клуб «Коттон»» должен был искриться, как шампанское, которое, если верить легендам, в «джазовый век» лилось рекой. Вместо этого получилась тепловатая, выдохшаяся водичка,

растянутая на 128 минут экранного действа.

Должны были греметь пушки и кипеть страсти. Но романы между Гиром и Дайан Лейн, Грегори Хайнсом и Лонетт Макки оказались мертворожденными. Из заключенного между Дикси Дуайером Ричарда Гира и Голландцем Шульцем Джеймса Ремара фаустовско-мефистофельского соглашения высечь искру так и не удалось, попытка поднять проблему расовых предрассудков осталась неуклюжей. Ричард Гир в роли главного героя-трубача был ничем не примечателен, а гангстеры Боба Хоскинса и Фреда Гвинна того и гляди, казалось, начнут петь «Brush Up Your Shakespeare»[185].

Раздутый «Клуб «Коттон»» стал неуклюжим гибридом между «Однажды в Америке» и «Парни и куколки», не обладая при этом очарованием ни того, ни другого. Родословная его давала возможность ожидать куда большего. Но «Крестным отцом» «Клуб «Коттон»» не стал. Не стал он даже «Чикаго». На самом деле, при несравненно меньшем бюджете, картина «Пули над Бродвеем» Вуди Аллена сумела куда лучше передать веселье и задор «джазового века», чем фильм Копполы.

Звездная пара Коппола и Пьюзо так и не сумела возродить ту магию, которой был пронизан их «Крестный отец». «Клуб «Коттон»» получился малоубедительной смесью чечеточных номеров и гангстерской войны. Чувствовалось, что Коппола хочет вновь вернуть к жизни испробованный в «Крестном отце» рецепт, когда бешеная чечетка Сэндмана перекрестно монтируется со сценой убийства Голландца Шульца. Но, как и многое другое в этой беспорядочной мешанине, этот прием не сработал.

Самое печальное, однако, заключалось в том, что «Клуб «Коттон»» оказался лишен всего своего пряного гламурного блеска. Дымная пелена риска и драмы так и не выходит за пределы рампы, и в конце двухчасового фильма невозможно не задаться вопросом — на что же все-таки были потрачены эти 50 с лишним миллионов? Как замечает в какой-то момент в фильме герой Уэйтса, «эти времена ниспосланы нам для испытания души».

С момента выхода в прокат масштаб провала «Клуба «Коттон»» сомнению не подвергался. Фильм громко шлепнулся лицом в грязь тех огромных убытков, которые преследовали киноиндустрию на протяжении всех 80-х. Первым предвестником стали «Врата рая» Майкла Чимино, затем последовали такие печально известные и чудовищно дорогие ляпы, как «Революция», «Говард-утка» и «Иштар». По крайней мере «Клуб «Коттон»» был не одинок в попытке жонглирования раздутыми бюджетами и эгоманией, которые приводят лишь к безжизненным пустым

артефактам.

Рецензии, как и ожидалось, оказались разгромными. Журнал «Variety» счел фильм «неровным и несфокусированным», а уже в 2005 году, оглядываясь назад, Джо Уокер писал в «Hattiwelt's Film, Video & DVD Guide 2005» о «Клубе «Коттон»» как об одном из «главных примеров безрассудной экстравагантности, которая чуть не погубила всю киноиндустрию».

Уэйтс в своей небольшой, но важной роли был вполне уместен, и на самом деле фильм мог и должен был уделить его герою — хозяину клуба Ирвингу Старку — больше экранного времени. Но, учитывая, как Коппола жонглировал десятками самых разных сценариев, неудивительно, что Старк во всем этом как-то затерялся. В одной из рецензий выделены были «Хоскинс и Гвин, на которых всегда приятно смотреть, и певец Том Уэйтс, выступивший в роли хозяина клуба».

Сразу после выхода в прокат в 1984 году «Клуб «Коттон»» умер. Любители джаза, воодушевленные появившимися незадолго до того «Пташкой» и «Около полуночи»[186], чувствовали, что фильм Копполы оказал их любимой музыке медвежью услугу, сумев каким-то образом хирургическим путем изъять всю музыкальную живость, которой обладал настоящий клуб «Коттон». Как говорится, «Джаз? Великолепен, пока горяч, отвратителен, когда остыл»[187].

Коппола и Уэйтс, тем не менее, продолжали плодотворное сотрудничество на протяжении всего десятилетия. Был проект, особо близкий сердцам обоих, но, как и многие другие задумки «Zoetrope», он остался нереализованным. В 1968 году Коппола приобрел права на экранизацию «На дороге» Джека Керуака. Не раз в течение последующих лет он объявлял о своем намерении начать работу над фильмом. Одну версию сценария написал Майкл Херр («Апокалипсис сегодня», «Цельнометаллическая оболочка»), вторую Рассел Бэнкс («Славное будущее», «Скорбь»), в какой-то момент говорили даже о том, что ставить его будет Жан-Люк Годар. Однако, как ни странно, хотя речь идет об одной из самых влиятельных книг послевоенного периода и несмотря на поддержку таких страстных поклонников Керуака, как Уэйтс и Джонни Депп, роман Керуака до сих пор так на экран и не перенесен.

В 2005 году, однако, было объявлено, что Уолтер Саллес и Жозе Ривьера, прославившиеся после успеха «Дневников мотоциклиста», должны были начать с Копполой работу над «На дороге». Подбор актеров выглядел более чем интригующе: Колин Фаррел, остро нуждавшийся в хорошей роли после провала «Александра» Оливера Стоуна, должен был играть Дина

Мориарти, а разноплановый Билли Крадап («Почти знаменит», «Красота по-английски») — Сэла Пэрэдайза (альтер-эго Керуака).

До «Клуба «Коттон»» появления Уэйтса в кино носили спорадический характер. Его песня «Invitation to the Blues» звучала на заключительных титрах фильма Николаса Роуга 1980 года «Нетерпение чувств»; как актер Уэйтс появился в «Волках», фильме ужасов 1981 года, в котором Альберт Финни играл детектива-пьяницу. Там же дебютировал на экране и будущий партнер Уэйтса по «Клубу «Коттон»» Грегори Хайнс.

«Волки» — странная история появившихся в современном Нью-Йорке волков-оборотней — был квинтэссенцией 80-х: бесконечный кокаин, а крупные бизнесмены совершают телефонные звонки прямо из автомобиля! Навязчивое использование стедикама заставляло вспомнить кубриковское «Сияние», а сюжет напоминал «Американского оборотня в Лондоне». Тут же некрофилия, каннибализм, вуду и страх перед волками… поистине взрывчатая смесь. Как ни странно, «Волки» был единственным фильмом, который режиссер Майкл Уадлей сумел снять после своего марафонского документального «Вудстока» 1970 года.

Уэйтс мелькнул буквально на мгновение в роли пианиста в баре. Финни и его возлюбленная Дайан Венора скрываются в каком-то заброшенном баре после страшной встречи в Южном Бронксе, а Уэйтс, как всегда сгорбленный, поет за роялем свою «Jitterbug Boy». «Кто это?» — спрашивает пораженная Венора. «Хозяин этого места», — невозмутимо отвечает Финни. И все.

Далее Уэйтс появился в малоизвестном фильме 1982 года «Каменный мальчик», в котором снимался Роберт Дювалл и где одну из своих первых ролей сыграла Гленн Клоуз. Мнения критиков разделились («тихий, умный фильм; режиссер Крис Кейн проявил незаурядный талант», — писал один из критиков; «слезливая мелодрама» — возражал ему другой). Однако, было очевидно: роль Уэйтса славы ему не принесла, и время, когда имя его появится над названием фильма, еще явно не пришло.

Глава 22

Между «Frank's Wild Years» и следующим альбомом Уэйтса «Bone Machine» прошло пять лет. Но певец-композитор-актер не бездельничал. На вопрос о том, чем он занимал себя в годы между этими альбомами, Уэйтс сообщил своим верным поклонникам, что он «накапливал компост».

Кроме работы в саду Уэйтс укреплял и свой статус киноактера — между 1987 и 1992 годами он снялся не менее чем в десятке фильмов. Он также совершил мировое турне, появился на двух трибьютных альбомах и выпустил диск саундтреков к фильмам. В то же время он помогал воспитывать двух своих детей, выиграл несколько миллионов долларов в суде по делу о плагиате и время от времени сотрудничал с мировой рок-элитой.

На вышедшем, наконец, в 1992 году «Bone Machine» вновь играл новый друг Уэйтса — Кит Ричардс. Когда Кит впервые появился в 1985 году на «Rain Dogs», Уэйтс на бесконечные вопросы о том, как ему удалось заполучить к себе гитариста Rolling Stones, неизменно отвечал: «Мы родственники, я и сам об этом не знал». Дальше он стал разнообразить свой ответ: «Мы познакомились в магазине женского белья, каждый покупал бюстгальтер для жены… Он так долго одалживал у меня деньги, что надо было, наконец, это прекратить».

Для Уэйтса, давнего и преданного фана Stones, возможность поработать с Ричардсом была слишком большой удачей, чтобы он позволил себе ее упустить. Хотя статус Stones в 80-е годы был далеко не столь мифический, каким он стал в XXI веке, они, тем не менее, давно уже были признаны как один из краеугольных камней здания рок-н-ролла.

Репутация Кита Ричардса — «самого элегантного раздолбая рок-н-ролла» — уже и тогда намного опережала самого музыканта, но реальность все равно превзошла все ожидания. Когда он появился у Уэйтса впервые — на песне «Union Square», которую Том пытался спасти для «Rain Dogs», — он немедленно произвел оглушительное впечатление. «Он вошел: если бы фигуру его прислонить к циферблату, то голова была на цифре 3, а рука — на 10. Как может человек в такой позе не упасть, если только его не поддерживает с потолка сверхпрочная, на 100 кг, леска?»

Через 20 лет в интервью Сильвии Симмонс из журнала «Mojo» Уэйтс вспоминал, что на самом деле привело к их встрече: «Я перебрался в Нью-Йорк. Кто-то меня спросил, кого бы я хотел пригласить поиграть на своей пластинке. Недолго думая, я назвал Кита Ричардса — я просто обожаю Rolling Stones. Мне говорят:

«Ну так, позвони ему». Я обалдел: да вы что, бог мой, я просто пошутил. А через пару недель получаю записку: «Хватит ждать. Давай танцевать. Кит»».

«Раздолбаю» опыт совместной работы тоже, похоже, понравился, и он пригласил Уэйтса поучаствовать в альбоме, который Stones тогда как раз записывали в Нью-Йорке. К несчастью для Уэйтса, сотрудничество с любимой группой пришлось на одну из нижних точек в ее карьере: из всех записанных за 40-летнюю карьеру 20 с лишним студийных альбомов Stones «Dirty Work» 1986 года считается одним из наименее удачных.

Главным синглом из «Dirty Work» была старинная песня соул-дуэта Bob & Earl «Harlem Shuffle». Первый за 22 года сингл, написанный не участниками группы, был явным проявлением неладов в лагере Stones. Именно в этой песне попросили поучаствовать Уэйтса. Расслышать его там довольно трудно, даже на пересведенном теперь компакт-диске, но благодарность на обложке ему вынесена, так что где-то там голос его тоже есть.

«The Glimmer Twins»[188] в период создания «Dirty Work» были явно на ножах друг с другом. Песни вместе они больше не писали, и трение между ними привело к самому серьезному расколу в истории группы. Будущее ее в течение трех лет висело на волоске. Кит был в ярости от решимости Мика поставить соло-карьеру выше интересов группы. «Если он поедет в тур без нас, я ему горло перережу», — таким мягким способом он выразил свое недовольство. Однако судьбе было угодно, чтобы сольные альбомы Джаггера большого успеха не имели, и вскоре он вернулся в группу.

В этот же период, в 1988 году, Ричардс тоже записал в Нью-Йорке свой первый сольный альбом «Talk Is Cheap». На обложке была выражена благодарность Тому Уэйтсу за «духовную поддержку». К середине 80-х Уэйтс уже, безусловно, вращался в высших кругах рок-аристократии. Вместе с Дагмар Краузе, Лу Ридом и Ван Дайк Парксом он появился на «Lost in the Stars» — трибьют-альбоме в честь Курта Вайля, где спел «What Keeps Mankind Alive» из «Трехгрошовой оперы». Уэйтс и Краузе намеревались также поработать вместе над еще одним музыкальным экскурсом во времена Веймарской республики — «Tank Battles: The Songs of Hans Eisler», но когда пришло время записи, Уэйтс оказался занят на съемках фильма «Холодные ноги»[189].

В 1988 году Уэйтс принял участие в еще одном звездном проекте, на этот раз вместе с Ринго Старром, Джеймсом Тейлором, Майклом Стайпом и Шинед О'Коннор на альбоме

продюсера Хэла Уилнера[190] «Stay Awake — Various Interpretations of Music from Vintage Disney Rims («Не спи: Различные интерпретации музыки из классических диснеевских фильмов»). Уэйтс выбрал «Heigh Ho (The Dwarfs' Marching Song)», но исполнение его было, мягко говоря, непривычным. Хорошо всем известная легкая воздушная песенка из «Белоснежки и семи гномов» превратилась в руках Уэйтса в мрачный и хриплый тюремный блюз. Хэл Уилнер отнесся к результату философски, сочтя, что версия Уэйтса — «песня протеста. Том решил, что на самом деле гномы вовсе не хотели идти на работу, и его версия это отражает».

Единственный зафиксированный случай исполнения Уэйтсом «Heigh Ho» на концертах произошел в новогоднем концерте в Сан-Франциско 31 декабря 1990 года. В том же концерте прозвучал и другой не менее интригующий материал: «Broken Bicycles» (концертный дебют баллады из «От всего сердца»), «I Left My Heart in San Francisco» и даже «Auld Lang Syne».

Примерно в то время, когда в свет вышел «Stay Awake», в адрес Уэйтса все чаще и чаще стали звучать высшие оценки со стороны коллег: U2 («величайший талант последнего десятилетия»), The Pogues, R.E.M., Брюса Спрингстина, Нэнси Гриффит («великолепный рассказчик») и Элвиса Костелло. Особенно не скупился на похвалы Костелло. «Я всегда восторгался Уэйтсом, — говорил он мне. — В Лос-Анджелесе мы останавливались в том же отеле, в котором он жил. Шапочное знакомство, буквально. Он проходил мимо нас с покупками».

Именно Уэйтса Костелло выбрал в качестве одного из ведущих для своего тура 1987 года «Wheel of Fortune»[191]. «Вся идея, — рассказывал он позднее, — состояла в том, что у меня слишком большой репертуар, и удовлетворить публику полностью никогда невозможно, даже если петь четыре часа подряд! Я придумал, чтобы приглашенные люди выполняли роль ведущего. В разное время появлялись Саманта Фокс, Роберто Бениньи, фокусники Пенн и Теллер, Бастер Пойндекстер.

Начинали мы в Лос-Анджелесе, и я попросил Уэйтса прийти и провести концерт вместе со мной. Он был великолепен: придумал кучу специальных шуток. Идет, например, под светом прожектора вдоль рампы, находит в публике самую роскошную девицу и рычит своим могучим голосом: «Я знал, что ты тут, бэби», — и начинает плести какую-то историю о том, как он знал ее еще в те времена, когда она танцевала в Лас-Вегасе».

Через несколько лет, вспоминая об этом турне, Костелло писал: «На сцене мне помогали несколько приглашенных ведущих, лучшим из которых был Том Уэйтс. Он обладал

животным магнетизмом и очарованием укротителя, которые помогали ему справиться с нашими самыми упрямыми участниками».

В концерте этого турне, который мне довелось увидеть в Лондоне, — увы, без Уэйтса, — Костелло был само очарование. Огромное колесо на сцене было разделено на 38 сегментов, каждый из которых обозначал один из популярных хитов Элвиса. По подобию эстрадных шоу, которые Костелло помнил еще с детства, приглашенный ведущий вызывал на сцену добровольцев из публики. Те крутили колесо, и Элвис вместе со своими The Attractions мгновенно начинал играть песню, на которую указывала остановившаяся стрелка.

Биограф Костелло Грэм Томсон писал об этом турне: «Особенно удачен был облаченный в шляпу-цилиндр угрюмый Том Уэйтс. Все подобающие ведущему реплики он выкрикивал так, будто занимался этим делом всю жизнь. Он задал невероятно высокий тон всему турне».

Влияние Уэйтса ощутимо и на альбоме Костелло 1989 года «Spike». А побывав на «двух феноменальных концертах в Париже», Костелло отправился «переманивать» к себе гитариста Марка Рибо и перкуссиониста Майкла Блэра из уэйтсовского бэнда. «В музыке [Уэйтса], — рассказывал мне позднее Костелло, — я услышал то, что творилось в моем собственном воображении. И дело было не только в том, что он придумывал, но и в музыкантах, которые эти идеи реализовывали».

На лос-анджелесском концерте турне «Wheel of Fortune» в 1987 году Уэйтс и Костелло дуэтом спели «I Forget More Than You'll Ever Know» (кантри-хит начала 50-х, ставший вновь популярным благодаря версии, записанной Бобом Диланом на альбоме «Self Portrait»). Они собирались поработать вместе еще — на сей раз на записи, для готовившегося журналом «NME» благотворительного альбома «Sgt Pepper Knew My Father». Крупные звезды 1988 года (Sonic Youth, Wet Wet Wet, Билли Брэгг) должны были каждый записать по песне из классического альбома Beatles. Уэйтс и Костелло готовили совместную акустическую версию кульминации альбома — «A Day in the Life», но, к сожалению, напряженный график работы обоих музыкантов так и не позволил им совпасть в студии, и задача записать эту песню выпала группе The Fall.

На следующий год в Лос-Анджелесе, где Костелло гастролировал после выхода альбома «Spike», а Уэйтс играл в театральном спектакле «Дьявольское вино»[192], журнал «Option» провел с ними совместное интервью.

Это была поразительная возможность послушать разговор

двух самых интересных людей в музыкальном бизнесе. Уэйтс был особенно обстоятелен в объяснении процесса создания песен: «Это как перевод. Мысль человеческая по пути от мозга до кончиков пальцев встречает на своем пути многое. Иногда я слушаю свои собственные пластинки и думаю: «Боже, а ведь идея была куда лучше, чем то, что мы туг натворили». Главное для меня — уловить и не потерять то, что приходит в голову. Это как воду в руках носить. Хочешь все удержать, но иногда, пока до студии доберешься, все по дороге расплескаешь».

Взаимная симпатия и уважение продлились и на период работы Костелло с Brodsky Quartet в начале 90-х. Одной из немногих неавторских вещей в его репертуаре тогда была уэйтсовская «More Than Rain». В 2001 году Костелло продюсировал альбом оперного меццо-сопрано Анны Софии фон Оттер «For the Stars» и предложил ей пару песен Уэйтса («Broken Bicycles», «Take It With Me»). К сожалению, с песнями этими возникла проблема. «Я даже представить себе не могу, как исполнять песню, уже спетую Томом Уэйтсом», — с обескураживающей откровенностью призналась певица.

К моменту переиздания в 2004 году его альбома 1995 года «Kojak Variety» Костелло явно не утратил своего восхищения Уэйтсом. Среди бонус-треков на компакт-диск вошла прекрасная версия уэйтсовской «Innocent When You Dream». В сопроводительном тексте на конверте Костелло рассказал о встрече с одним из героев своей молодости великим кантри-певцом Джорджем Джоунсом, который записал один из хитов Костелло «A Good Year for the Roses».

«Я был расстроен и разочарован тем убогим репертуаром, который ему нередко приходилось записывать», — писал Костелло, а затем рассказал, как провел целый день, подбирая дюжину песен, которые, как ему казалось, окажутся наиболее подходящими для неподражаемого стиля Джоунса. Кроме «Innocent When You Dream» подборка включала «Congratulations» Пола Саймона, «You're Gonna Make Me Lonesome When You Go» Боба Дилана и «Brilliant Disguise» Брюса Спрингстина. Далее дипломатичный Костелло заметил: «Похоже, что слушательский диапазон Джорджа был невелик, он не знал даже имен некоторых этих авторов, не говоря уже об их песнях».

На сцену концерта «Live Aid» на стадионе Уэмбли в 1985 году Том Уэйтс мог попасть разве что в качестве подметальщика. Однако уже два года спустя, в сентябре 1987-го, его пригласили принять участие в еще одном звездном событии. «Roy Orbison, A Black & White Night» стал одним из тех искусственно сконструированных, помпезных, но, тем не менее, вполне

удачных концертов, которые так любила тогдашняя музиндустрия. Видимо, боссы пластиночного бизнеса 80-х не без оснований полагали, что тогдашние обитатели чартов Bros, Lisa Lisa & Cult Jam и Белинда Карлайл надолго на плаву не останутся, поэтому неплохо бы отдать должное тем ветеранам, которые прокладывали им дорогу. Примерно в то же время прошли аналогичные концерты в честь Чака Берри, Боба Дилана и Карла Перкинса. Но в тот вечер героем был Рой Орбисон.

Уэйтс всегда был поклонником почти оперного вокала Орбисона и однажды, во время личной встречи, попросил своего кумира объяснить природу этого щемяще грустного голоса. Причина, по словам Орбисона, оказалась проста — детство, проведенное в сухом климате техасских прерий. Еще ребенком, в 30-е годы, он слушал оркестры, игравшие на далеких карнавальных представлениях. Музыка звучала далеко, очень далеко — за 300 миль, как утверждал Орбисон, — и печально неслась над плоской, безликой техасской равниной…

Наряду с Уэйтсом отдать дань Великому О пришли Брюс Спрингстин, Элвис Костелло, Джексон Браун, Дженнифер Уорнес, Бонни Райт, k. d. lang, Джеймс Бертон и T-Bone Burnett. Это был достойный подарок музыканту, который начал записываться еще вместе с Элвисом Пресли, в 60-е годы был чуть ли не популярнее Beatles, а в конце своих дней стал одним из Traveling Wilburys вместе с Бобом Диланом и Джорджем Харрисоном.

Концерт снимали на пленку в зале «Coconut Grove» («Кокосовая роща») отеля «Амбассадор» в Лос-Анджелесе, рядом с кухней, в которой в 1968 году был застрелен Роберт Кеннеди («Местечко будто прямо из гребаного «Сияния»», — вспоминал о нем Костелло).

Как обычно, на подобного рода звездных сборищах, в среде менеджеров, фирм грамзаписи и рекламных агентов кипели многочисленные интриги. Но сам Уэйтс, как, впрочем, и Костелло, и Спрингстин, и многие другие, счел за честь быть просто рядом с Великим 0. Среди публики в тот вечер были Леонард Коэн, Гарри Дин Стэнтон, Ричард Томпсон и Билли Айдол.

Орбисону, конечно, было не привыкать работать с гигантами, но этот звездный вечер стал, тем не менее, достойным трибьютом человеку, карьеру которого можно считать, собственно говоря, самой историей рок-н-ролла. Начинал он на самой заре — еще в 50-е. Вместе с Элвисом Пресли, Джерри Ли Льюисом и Джонни Кэшем записывался на легендарном лейбле «Sun» Сэма Филипса. В течение последующего десятилетия Орбисон создал сплошную череду шедевров поп-музыки. Напряженность его голоса и музыки

были почти оперными, и такие хиты, как «It's Over», «Only the Lonely» и «Running Scared», сильно выделялись на фоне фривольности поп-музыки начала 60-х. В то же время, в отличие от многих его менее талантливых и более сфабрикованных современников, звезда Орбисона не закатилась и с появлением Beatles.

Сами Beatles тоже благоговели перед Великим 0, даже тогда, когда слава их затмила его собственную и он уже выступал перед ними на разогреве. «Играть после него было ужасно, — вспоминал Ринго. — Публика была просто покорена, визжала и не хотела его отпускать». Даже Джон Леннон был вынужден согласиться, что первый битловский хит «Please Please Me» написан под прямым влиянием Роя Орбисона.

Спустя десятилетие Брюс Спрингстин признавал, что дух Орбисона витал над ним во время создания его главного альбома «Born to Run». Однако, несмотря на все эти звездные признания в любви, Орбисону пришлось провести несколько лет почти в забвении, пока в 80-е он вновь не оказался в центре внимания. Новая фаза его карьеры началась в 1980 году, когда Дон Маклин попал на первое место в чарты со своей версией орбисоновской «Crying»; а в 1986-м использованная Дэвидом Линчем в фильме «Голубой бархат» песня «In Dreams» вывела Орбисона на орбиту внимания нового поколения. Ну и, наконец, в 1987 году Великий О был включен в Зал славы рок-н-ролла.

Но в том же году Орбисон оказался еще в более интересной компании, впервые вступив в группу на четвертом десятке работы в музыкальном бизнесе. Traveling Wilburys собрались в 1987 году, когда Джорджу Харрисону не хватало песни на вторую сторону сингла. Он позвонил Джеффу Линну, который в то время как раз продюсировал альбом Орбисона. Бывший лидер Electric Light Orchestra также посоветовал использовать домашнюю студию Боба Дилана — и Боб с удовольствием согласился поучаствовать. По пути Харрисон заехал к Тому Петти, чтобы захватить у того гитару, и Петти не мог устоять перед соблазном тоже присоединиться к такой компании. Вскоре вторая сторона сингла Джорджа Харрисона выросла в целый альбом, и, казалось бы, давно уже умершая идея супергруппы обрела новую жизнь.

Wilburys, ко всеобщему удивлению, пользовались немалым успехом по обе стороны океана, несмотря на то, что участники группы спрятались под глупыми псевдонимами и что и Дилан, и Харрисон в то же время записали свои лучшие работы десятилетия. Все вместе Traveling Wilburys привнесли столь необходимый дух легкости в помпезные, надутые 80-е. В то же время все остальные участники группы трепетали оттого, что они

стоят рядом и поют вместе с могущественным Роем Орбисоном.

Чтобы закрепить свое возрождение, Орбисон пригласил U2 принять участие в записи своего очередного альбома «Mystery Girl», который вышел в 1989 году, уже после его смерти. Продюсировал альбом вновь Джефф Линн, а Элвис Костелло переписал для него свою песню «The Comedians».

Обо всем этом я пишу лишь для того, чтобы напомнить, какого человека чествовали в сентябре 1987 года в «Кокосовой роще» отеля «Амбассадор». На фоне остальных событий такого уровня и масштаба посвященная Орбисону «Black & White Night» была настоящим триумфом. Все звезды играли с явным удовольствием, да и сам Орбисон был в великолепной форме. Его божественный голос парил, а песни со временем нисколько не утратили своего блеска — нестареющие юношеские баллады 60-х, казалось, по-прежнему могут своротить горы.

Уэйтс был неизбежно отодвинут в тень звездным составом собравшейся компании. Брюс Спрингстин был тогда на вершине славы; Бонни Райт, Джексон Браун и Элвис Костелло переживали период возрождения, а Дженнифер Уорнес купалась в лучах славы от успеха в чартах своей «(I've Had) the Time of My Life».

В ходе вечера Уэйтс вынужден был довольствоваться скромной ролью сайдмена, подыгрывавшего звездам на органе и гитаре. Однако к роли этой стоит присмотреться повнимательнее: достаточно увидеть выражение лица гитарного маэстро Джеймса Бертона, когда он услышал нестандартное соло Тома на «Ooby Dooby». Уэйтс потом с удовольствием вспоминал, что когда Орбисон на репетиции случайно ошибался, то вместо ругани и проклятий из уст вечно одетого в темные очки певца раздавалось лишь его фирменное «mercy» («милосердный боже»)!

Возрождение «Lefty Wilbury»[193] оборвалось трагически быстро. В декабре 1988 года он внезапно умер от инфаркта, в возрасте всего 52 лет. Том Уэйтс в связи с его смертью написал в журнале «Rolling Stone»: «Рой Орбисон не пел о мечте. Его песни и были мечтой, как арии. Он был как дух, вылетающий из репродуктора. С его уходом песни его нисколько не утратят своей ценности. Он был рок-Риголетто, не менее важный, чем Карузо, в своих неизменных темных очках и кожаном пиджаке. Песни Роя всегда звучали так, будто они пытаются достичь тебя издалека. Если ты хотел понравиться девушке, то нужно было подарить ей розы, покатать на колесе обозрения и дать послушать Роя Орбисона. Песни его останутся с нами навсегда».

Глава 23

Как и можно было ожидать, список любимых фильмов Тома Уэйтса выглядит довольно пестро: «Дорога» и «8 1/2» Феллини, «Жить» Куросавы, «Белоснежка…» Диснея и… «Зулусы» Стенли Бейкера. Если на него поднажать, он назовет Питера О'Тула и Джека Николсона в числе своих любимых актеров. Что же касается режиссеров, то он выделил Хичкока, Скорсезе, Копполу и… Джима Джармуша.

На четыре года моложе Уэйтса, Джармуш учился в киношколе Нью-Йоркского университета, где его учителем был легендарный и суровый Николас Рей, автор знаменитого «Бунтовщика без причины». Собственный дебют Джармуша «Страннее рая» был встречен весьма благосклонно и получил одну из наград Каннского фестиваля 1984 года.

Джармуш трижды ходил на чикагскую постановку «Диких годов Фрэнка» и довольно быстро подружился с Уэйтсом. Он всячески поддерживал стремление Уэйтса перенести «Дикие годы Фрэнка» на экран, и они даже начали совместную работу над сценарием. Но, как всегда, проблемой стали деньги, и проект дальше планов не продвинулся.

Главную роль в «Страннее рая» сыграл Джон Лури — музыкант из авангардно-джазовой нью-йоркской группы Lounge Lizards. В 1985 году он же снимался и в следующем фильме режиссера «Вне закона»[194]. К работе над этим фильмом Джармуш привлек и Уэйтса.

К тому времени это была самая крупная работа Уэйтса в кино. «Клуб «Коттон»» считался более престижным проектом, но в процессе монтажа от роли Тома почти ничего не осталось. Теперь «Вне закона» предоставил 36-летнему Уэйтсу шанс оставить свой след в кино. Он заметно волновался — и из-за объема роли, и из-за ее интенсивности. Он признавался, что до «Вне закона» «большинство его ролей сводились к паре реплик». На этот раз Уэйтс прочно утвердился в центре действия. В то время, однако, Уэйтс готов был поклясться, что главная причина, по которой он согласился играть роль замухрышки диджея Зака, заключалась в том, что по роли ему доведется носить сетку для волос.

Джармуш был вполне рад оставить своей новой звезде сетку и, рассказывая журналу «О» об Уэйтсе, не скрывал восхищения талантом своего нового актера: «Том очень противоречивый человек. Он может быть резким и грубым, если считает, что его водят за нос, но может быть добрым и мягким. Звучит это как диагноз шизофрении, но когда с ним познакомишься, то видишь,

что это на самом деле так. К тому же он превосходный актер. Я многому у него научился, он любит наряжаться, и это здорово — стоит ему надеть новый костюм, как он превращается в другого человека».

Уэйтс в интервью Генри Беку и Скотту Мено из журнала «East Village Eye» дал понять, что восхищение это взаимно: «Джармуш пришел на вечеринку в рубашке шиворот-навы-ворот… У него все эти русские фильмы прямо из ушей лезут. К тому же он очень смешной, прямо как Бастер Китон».

Уэйтс в картине «Вне закона» играет диджея, а Лури — сутенера. Фильм открывается сумрачными, монохромными кадрами Нового Орлеана, а затем переходит к персонажу Уэйтса, Заку, который бесконечно ссорится с Эллен Баркин — в тот момент очень популярной после успешных ролей в фильмах «Забегаловка» и «Большой кайф». Зак — диджей без работы и без денег, он мечтает о том, как бы ему опять попасть в эфир. Зрителю, однако, ясно, что у парня этого не больше шансов заполучить свою программу на радио, чем у Майкла Мура оказаться приглашенным вести церемонию «Оскара».

Зак в немалой степени персонаж из песен Уэйтса: оторванный от жизни мечтатель, в нахлобученной на голову нелепой шляпе, готовый с копьем наперевес броситься сражаться с ветряными мельницами. Он лузер, обреченный уныло слушать, как трамвай грохочет по мягкой, пронизанной пряными запахами новоорлеанской ночи к бульвару Желания[195]. Он обречен всю свою жизнь только слушать.

Зак бежит от ужасной Баркин и соглашается выполнить чью-то просьбу отогнать автомобиль на другой конец города. Он тихо едет, подпевая звучащей по радио «Crying» Роя Орбисона, пока его не останавливает полиция. В багажнике, вместо обычных запаски и домкрата, обнаруживается еще не остывший труп.

В тюряге Уэйтс оказывается в одной камере с Лури и малышом-итальянцем, которого играет Роберто Бениньи. «Вне закона» можно было бы назвать дебютом Бениньи на английском языке, если бы его английская речь была бы хоть чуть богаче чрезвычайно полезного, но все же несколько ограничивающего возможности коммуникации слова «hello».

«Вне закона» вышел на доброе десятилетие раньше увенчанного «Оскаром» фильма Бениньи «Жизнь прекрасна» — трагикомедии времен Второй мировой войны, которая породила целую волну дебатов о возможности шутить на тему Холокоста. Однако, несмотря на все противоречивые отклики, «Жизнь прекрасна» стал самым успешным к тому времени фильмом в Америке на иностранном языке. Бениньи получил за него целый

набор призов, а его восторженная речь на церемонии «Оскара» сама по себе достойна награды.

Со времен «Вне закона» односложный вокабуляр Бениньи заметно расширился. Получая свою статуэтку от BAFTA, Бениньи радостно произнес: «Это моя первая награда в Англии. Я переполнен радостью, как арбуз. Я сейчас лопну. Я не могу сдержать свою радость». А на «Оскаре», услышав, что ему достался приз как лучшему актеру, Бениньи ринулся за наградой на сцену прямо через головы сидящих в зале коллег.

Ко времени съемок «Вне закона» за пределами Италии Бениньи был почти неизвестен, но именно его присутствие оживило фильм. «Ета гусный и пикасный мир», — коверкая английские слова, говорит Бениньи Заку, скрючившемуся из-за бутылки, больной печени и разбитого сердца. «Отвали», — коротко отвечает ему Зак. «Атвали. Пасибо бальшое! Отвали! Очень-очень рад!»

«Бениньи полон надежды, — говорил Уэйтс о своем партнере журналу «NME». — Он снимает шляпу, и из головы у него вылетает стайка птиц. Он верит песням и верит тому, что видит в кино. Он гуляет под дождем». Меткое замечание, в точности определяющее героя Бениньи в фильме «Жизнь прекрасна».

Уэйтс рассказывал, какое впечатление на него произвел факт, услышанный от Бениньи во время бесконечных праздных бесед, которыми актеры заполняют промежутки между съемками. Оказывается, Микеланджело во время работы над картиной никогда не мылся. Сам Уэйтс отчасти последовал этому примеру и утверждал, что не переодевается, пока не закончит пластинку (хотя, признавал он, «дома это далеко не всем нравится»).

На экране тем временем эти трое совершенно не подходящих друг другу персонажа совершают побег из тюрьмы и движутся по заболоченной пойме реки. «Прямо как в американском кино», — радостно изрекает Бениньи. И в самом деле, бегство из тюрьмы куда лучше получалось в фильмах типа «Я беглец банды», «Хладнокровный Люк» и «Странствия Салливана». Даже Вуди Аллен вдоволь посмеялся над беглыми заключенными, «сцепленными в гигантский очаровательный браслет» в фильме «Хватай деньги и беги». Братья Коэны прекрасно реализовали стандартный сюжет в «О, где же ты, брат?!», создав причудливую смесь из американской народной музыки блюграсс и гомеровской «Одиссеи».

Конечно же, какими бы ни были конкретные обстоятельства, бегство из тюрьмы откликается в душах заключенных по всему миру. Однажды, рассуждая в интервью журналу «Mojo» о «силе песни», Уэйтс вспомнил реальный случай, когда «в тюрьме один

заключенный спел «Note Sweet Note». Это настолько тронуло его товарищей, что семеро из них той же ночью бежали и на следующий день были арестованы у себя дома».

Несмотря на столь мощную универсальную тему, «Вне закона» самым фундаментальным образом не получился. Джармуш слишком полагался на то, что главные его герои сами найдут выход из ситуации, позволив камере лишь следовать за ними в надежде, что в итоге что-то — хоть что-нибудь! — интересное произойдет. В фильме не было ни развития, ни движения. А без необходимой структуры, взаимодействия персонажей было просто недостаточно для того, чтобы удержать внимание зрителя.

Музыку сочинил Джон Лури, хотя Джармуш и нашел в фильме место для уэйтсовских «Jockey Full of Bourbon» и «Tango Till They're Sore» из только что вышедшего «Rain Dogs». Бениньи был великолепен, Уэйтс в сетке на голове представлял собой захватывающее зрелище, а что же касается актера с потрясающим именем Рокетс Редглэр[196], то при таком имени чего еще можно желать?

Критики, тем не менее, почувствовали в Джармуше серьезный потенциал. «Склонность Джармуша к нестандартным персонажам и странным ситуациям совершенно очевидна. Черно-белая съемка сильно украшает фильм, как и музыка Джона Лури и песни Тома Уэйтса. Оба они хороши в своих ролях, но гвоздь программы все же — Бениньи», — писал журнал «Variety».

Публика, впрочем, фильм по большому счету проигнорировала. Время в кино было странное. Некогда партнер Уэйтса по съемкам Сильвестр Сталлоне всех крушил и ломал в «Рэмбо. Первая кровь-2». Несмотря на громоздкое название, фильм в момент выхода на экраны в 1985 году побил рекорд, начав демонстрироваться сразу в более чем двух тысячах кинотеатров по всей Америке. Для киноиндустрии это был хитрый ход — уверенно, одновременно с массированной рекламной кампанией, нанести первый удар, максимально охватить зрительскую аудиторию, опередив таким образом разгромные рецензии в прессе.

Несмотря на прохладный прием «Вне закона», кинокарьера Уэйтса получила новый толчок. Режиссером следующего фильма с его участием, «Леденцовой горы» (1988), стал Роберт Фрэнк, получивший известность как фотограф еще во времена битников. Он, кстати, и автор обложки любимого Уэйтсом альбома Rolling Stones «Exile on Main Street». Он же снял и скандальный — и запрещенный самими Stones к показу — документальный фильм об их легендарном американском турне 1972 года «Cocksucker

Blues».

«Я очень люблю Роберта Фрэнка, — говорил Уэйтс Крису Робертсу из «Melody Maker». — Он настоящий визионер. Он был близким другом Керуака и навсегда изменил облик фотографии». Фрэнк же является автором снимка задней стороны обложки «Rain Dogs».

Сценарий «Леденцовой горы» написал Руди Вурлитцер — необычный талант, на счету которого уже был сценарий мечтательно-грустного «Пэт Гаррет и Билли Кид» для такого же отщепенца кинематографического мейнстрима, как и он сам, Сэма Пекинпы. В том фильме снялся Боб Дилан — его лучшая за всю карьеру кинороль.

Вурлитцер явно тяготел к рок-звездам. Он также написал сценарий «Двухполосного шоссе», единственного фильма, в котором снялись Денис Уилсон из Beach Boys и Джеймс Тейлор. В 1987 году Алек Кокс по его сценарию снял фильм «Уокер», музыку к которому написал Джо Страммер. Ну а Уэйтс был лишь один из череды музыкантов — Dr. John, Леон Редбоун, Джо Страммер, — снимавшихся в «Леденцовой горе».

В центре фильма молодой музыкант Джулиус Бук (Кевин О'Коннор), который в поисках легендарного гитарного мастера (вроде Лес Пола) отправляется из Нью-Йорка «на самую далекую улицу самого далекого города в Северной Америке» и в конце концов понимает, что «жизнь — не леденцовая гора».

Уэйтсу досталась роль Эла Силка, могущественного магната с огромной сигарой, домом в Нью-Джерси и любовью к гольфу. «И в один прекрасный момент, — с гордостью рассказывал Уэйтс Джеку Баррону из «NME», — я поворачиваюсь к этому парню и говорю: «Слушай, малыш, ты еще молод. Тебе нужно играть в гольф, тебе нужно много играть в гольф». Такая у меня главная реплика».

Хотя в Британии в прокат картина и вовсе не вышла и не удостоилась даже почетного титула «культовой», да и в Америке появилась лишь в ограниченном прокате, тем не менее «Леденцовая гора» вошла в список фильмов года влиятельной газеты «Village Voice». «Чуть ли не отталкивающий в своей странной, необычной, холодной красоте, этот прекрасный, манерный, до смешного пытающийся быть модным и вместе с тем забавный роуд-муви означает конец дороги, конец Америки и даже конец конца».

Дальше был уже упоминавшийся фильм «Холодные ноги», комедия-драма с развернутым сюжетом, который включал контрабанду изумрудов через мексиканскую границу на лошади с протезом. И, если верить рекламной строке, фильм был сделан

чуть ли не прямо под Уэйтса: «Комическая сказка об алчности, похоти и модной обуви».

Сценарий написал Томас Макгуэйн, автор «Излучин Миссури», фильма, где Марлон Брандо сыграл свою, наверное, самую странную роль. Уэйтсу досталась роль Кенни, киллера из Флориды с «великолепным гардеробом». Вместе с ним над фильмом работали Рип Торн (страшный продюсер Арти в популярном телешоу «Лэрри Сандерс») и Кит Кэррадайн, оскаровский лауреат 1975 года за лучшую оригинальную песню — «I'm Easy» в фильме Роберта Олтмена «Нэшвилл».

На съемках в Аризоне Кэррадайн развлекал Уэйтса и других участников съемочной группы театральными байками: «Один актеришка играет Гамлета. Играет так плохо, что, когда дело доходит до знаменитого монолога, публика начинает просто свистеть и швырять в него гнилыми помидорами. Наконец он не выдерживает, прямо посреди монолога останавливается, поворачивается к залу и говорит: «Ну, чего пристали? Не я же эту фигню писал…»»

Именно во время съемок «Холодных ног» Уэйтс делился своими мыслями об актерском ремесле с Марком Гудмэном: «Кино снимается такими мелкими фрагментами, что нужна очень тщательная подготовка, чтобы оставаться в роли, быть постоянно готовым; нельзя просто сидеть и смотреть новости. Это как большой оркестр, а ты всего лишь один из музыкантов. И так как кино — искусство режиссера, то он в этом оркестре дирижер, и ты должен ему доверять».

Какими бы достойными ни казались фильмы, в которых он снимался, самому Уэйтсу, зрительской аудитории у них почти не было. Публика вместо этого спешила насладиться спецэффектами и полюбоваться на звезд в блокбастерах типа «Бэтмен», «Неприкасаемые», «Полицейский из Беверли-Хиллз», «Охотники за привидениями» и «Крепкий орешек». А «Лучший стрелок» умело нажимал на крайне правые националистические кнопки. Но музыкальная карьера Уэйтса застопорилась, и он был полон решимости продолжать сниматься.

И хотя ощущалось некоторое разочарование от неизбежно сопровождающего съемки бесконечного ожидания, утешало Уэйтса осознание того, что он стал одной из немногих «рок-звезд», которым удалось успешно преодолеть разрыв между музыкой и кино. Список, в который он попал, выглядел вполне лестно: Мик Джаггер («Нед Келли»); Дэвид Боуи («Просто жиголо», «Голод»); Роджер Долтри («Листомания»); Пол Маккартни («Передавай привет Брод-стрит»), Bee Gees («Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band»), Боб Дилан («Огненные сердца»)

…

Сила Уэйтса заключалась в том, что он не рвался к главным ролям. Из него никогда не получилась бы традиционная «кинозвезда», его лицо было… слишком странным для этого. Продолговатый подбородок как будто создан для узкой длинной бородки, которую по-английски называют «козлиной». Иногда, в зависимости оттого, под каким углом на него смотреть, он выглядит так, будто высечен из цельного дуба. Он знал, что звезд делают не из такого материала. В лучшем случае Уэйтс был человеком, на которого можно положиться в трудную минуту. На экране он мог стать лучшим другом главного героя, но геройство оставлял звезде.

В кино, как и в жизни, Уэйтс прагматик. Вот как он описывал процесс Нилу Маккормику: «Много приходится ждать. Все скучно, и времени занимает бездну. Творчество там только для режиссера. Если ты не контролируешь картинку, то ты для него просто краска».

Однако для следующей роли Уэйтс был готов даже на то, чтобы его контролировали. На сей раз он оказался в необычайно звездной компании: бок о бок с многократными оскаровскими лауреатами Джеком Николсоном и Мерил Стрип.

Глава 24

В 1983 году Уильям Кеннеди был удостоен Пулитцеровской премии за свой роман «Чертополох» («Ironweed»), заключительную часть «Трилогии Олбани». Действие романа происходит во времена Великой депрессии среди бродяг и отверженных, и в центре книги — Фрэнсис Фелан, которого в фильме играет Джек Николсон.

Фелан бывший бейсболист, а теперь алкоголик. Его не отпускает мысль о смерти новорожденного сына, умершего из-за его пьянства. Именно эта трагедия вынуждает его отправиться на путь покаяния. Без денег, без крыши над головой он прибивается к группе таких же, как он, бедолаг, в числе которых певица-неудачница Хелен Арчер (Мерил Стрип) и «безнадежный бродяга» Руди Краут… в исполнении Тома Уэйтса.

В 1984 году, через год после публикации «Чертополоха» и во время работы над «Клубом «Коттон»», для которого он писал сценарий, Кеннеди познакомился с Томом Уэйтсом. На ключевую в «Чертополохе» роль Руди Краута пробовались Деннис Хоппер и Гарри Дин Стэнтон, но у Уильяма Кеннеди было собственное представление о том, кто лучше сыграет эту роль.

После «Клуба «Коттон»» писатель и подрабатывающий актерством музыкант связи не потеряли. «Я столкнулся с ним на каком-то вполне официальном приеме в Сан-Франциско, — рассказывал Уэйтс в интервью Энн Скэнлон из журнала «Sounds». — И он тут же мне говорит, что я должен играть Руди. «Ну не знаю, черт побери, там, наверное, на эту роль какую-нибудь большую шишку прочат, кого-то опытного, а я ведь совершенно нестандартный…»

Я поехал в Нью-Йорк, познакомился с Николсоном и начал с ним вместе репетировать. У меня из кармана торчал кусок засохшего хлеба, я был небрит, волосы все растрепаны, но режиссеру и всем вокруг это, похоже, ужасно нравилось. Мне даже разрешили оставить костюм, когда съемки закончились, так что я еще и костюмчик себе на этом оторвал».

Проведя несколько лет в Европе, где он работал в массовке на съемке испанских спагетти-вестернов, аргентинский режиссер Эктор Бабенко произвел в 1981 году небольшой фурор в Штатах своим фильмом «Пишоте: закон самого слабого». Вскоре его пригласили в Голливуд, где он в 1985 году снял свой очень успешный дебют на английском языке — «Поцелуй женщины-паука». Уильям Херт за роль в фильме был удостоен «Оскара», а Бабенко получил номинацию как лучший режиссер. Довольно

заметное прибытие в столицу мира кино.

Своим следующим проектом Бабенко выбрал «Чертополох». «Это фильм об американской культуре — о важности дома, о тяге к дороге, о тоске, которую заглушают алкоголем. И о коллективной душе, о безымянных бродягах. О мужестве и красоте людей, в которых никто обычно даже и не подозревает глубокие и сложные эмоции».

Роман, удостоенный Пулитцеровской премии в качестве литературной основы; режиссер, фильм которого только что получил «Оскаров»; знаменитые Джек Николсон и Мерил Стрип в главных ролях — «Чертополох», несмотря на невеселые персонажи и мрачный сюжет, имел все шансы стать одним из самых громких фильмов 1987 года.

Ко времени начала съемок оба исполнителя главных ролей прочно укрепились на самой вершине царствования в актерской иерархии. После малообещающего начала («Прапорщик Пулвер», «Ангелы ада на колесах») Николсон превратился в одного из ведущих актеров своего поколения, сыграв главные роли времени в фильмах «Беспечный ездок», «Пять легких пьес», «Китайский квартал» и «Пролетая над гнездом кукушки». Карьера Стрип была не столь бурной: без ярких всплесков она постепенно утвердила свою репутацию одной из самых острых и разноплановых актрис десятилетия, сыграв великолепные роли в «Охотнике на оленей», «Женщине французского лейтенанта», «Выборе Софи» и «Силквуде».

Вместе они создавали интересное сочетание: Николсон — полный жизни шутник и балагур, и Стрип — сосредоточенный на себе замкнутый интроверт. Джек все мог превратить в веселье и шутку, а Мерил все давалось необычайно легко. Снимавшаяся с ней вместе в «Силквуде» Шер называла свою партнершу «актерской машиной». В «Чертополохе» Николсон и Стрип впервые оказались вместе, и от этого дуэта ожидали многого.

Однако, как и «Дочь Райана», «Последний магнат» или «Иштар», у которых на бумаге тоже все выглядело без сучка и задоринки, «Чертополох» появился на экранах лишь для того, чтобы с треском провалиться.

Выход его в прокат пришелся на гребень волны рейганомики и тэтчеризма, и публика рвалась смотреть фильмы соответствующего настроения. «Уолл-стрит» вышел примерно в то же время, что и «Чертополох», и его главный герой, насквозь продажный Гордон Гекко в исполнении Майкла Дугласа, без стеснения провозглашал: «Алчность — это хорошо!» Кинопублика 80-х хотела наслаждаться покроем и текстурой костюмов Армани и звездами, купающимися в роскоши манхэттенских пентхаусов.

И уж точно она не хотела наблюдать за тем, как грязные и оборванные, практически неузнаваемые Джек и Мерил ковырялись в кучах мусора.

Однако, несмотря на все предпочтения публики, в воздухе несомненно витало нечто, что подсказывало голливудскому полусвету путь на помойку. Наряду с «Чертополохом» в 1987-м в свет вышла мрачная и безысходная «Пьянь» («Barfly») — фильм Барбета Шредера, по мотивам романов одного из главных писателей-битников Чарлза Буковски. Здесь еще одна звездная пара — Микки Рурк и Фэй Дэнауэй — предстали в облике спившихся опустившихся бомжей.

Уэйтс в «Чертополохе» играл Руди — спутника Николсона в странствиях по трущобам. Уэйтс и выглядел, и звучал так, как того требовала его роль, и это, наверное, его лучшая работа в кино — на самом деле, трудно предположить, что на экране действует непрофессиональный актер. И хотя привычный для Тома имидж богемного бродяги означал, что большой проблемы влезть в затрапезный костюм Руди для него не было, это ни в коей мере не принижает творческий вклад Уэйтса в исполнение своей роли.

Руди также привнес столь необходимый луч света в 135 минут беспросветной тьмы, которую представлял собой «Чертополох». И хотя мы знаем, что он умирает от рака, тем не менее, невозможно не задаваться вопросом, кто же умрет первым: Руди или его башмаки? Несмотря на все проблемы фильма, сам Уэйтс великолепен: он наделил своего Руди чувством достоинства, подняв его таким образом из некоторой карикатурности, и как актер оказался вполне под стать своим звездным партнерам.

Уильям Кеннеди был очень доволен вкладом Уэйтса в общий тон картины: «Руди настоящий безумец, потерянная душа, мозг, насквозь пропитанный виски и вином. Том идеально подходил для этой роли. То, как он носит шляпу, как сидит — только он мог так замечательно преобразиться в этого безумного, рехнувшегося бродягу. Пробы он проходил вместе с Джеком Николсоном, и сразу стало ясно, что между ними проскочила искорка. Том прирожденный прекрасный актер».

Искра проскочила и между Кеннеди и Уэйтсом — настолько, что они вместе написали для фильма песню «Poor Little Lamb» — Уэйтс музыку, а Кеннеди слова. Песню вдохновила надпись, которую писатель увидел на стене одного из приютов для бездомных: «Бедный ягненок, просыпается рано утром, а шерсть у него замерзла…» Вышла в свет песня лишь двадцать лет спустя на сборнике «Orphans».

В выпущенном к фильму пресс-релизе об Уэйтсе написано: «Популярный певец, композитор и актер… «Чертополохом» Уэйтс вписал еще одну важную строчку в растущий список своих киноролей. Он привнес в фильм те же дерзкие честность и ум, которые характерны и для его музыки». В «Чертополохе», кстати, дебютировал и Натан Лейн, прославившийся позже благодаря спектаклю и фильму по мюзиклу «Продюсеры».

При всех ее многочисленных — действительно, многочисленных — недостатках — киноверсия романа Кеннеди обладает и рядом искупающих эти огрехи достоинств. Ночной налет на стойбище бомжей Бабенко снял и смонтировал безукоризненно, а сцена примирения Николсона со своей давно брошенной семьей выглядит по-настоящему трогательно. Стрип, как всегда, тоже безупречна, но к тому времени ничего другого от этой самой разносторонней из актрис уже никто и не ожидал.

Событий, однако, в «Чертополохе» слишком мало, и те два с четвертью часа, что идет фильм, кажутся бесконечностью. Можно наслаждаться подлинностью лохмотьев Стрип и Николсона, но трудно проникнуться симпатией к их героям. Эктор Бабенко хотел ткнуть свою публику носом в грязь, и это ему удалось. Однако попытка превратить «Чертополох» в «Гроздья гнева» в цвете потерпела неудачу.

Попав в столь звездную компанию, Уэйтс поначалу нервничал, но вскоре вполне сошелся со своими знаменитыми коллегами. Особенно он ценил поддержку Николсона, хотя никаких иллюзий относительно своей способности встать вровень с великими у него не было. Уже много позже Уэйтс говорил, что сниматься вместе с Николсоном — то же самое, что «пытаться поймать пулю зубами».

«Джек настоящий. Опытный и мудрый, — говорил Уэйтс о своем партнере во время съемок фильма. — Он может вести себя как миллионер, а через мгновение — как бомж. Может есть прямо из консервной банки и смотреть собачьи бега… Мерил Стрип? Разрушительная готика… Она просто великолепна… Входит в воображаемые обстоятельства с полной честностью и подлинностью. Не будь она актрисой, служила бы, наверное, в государственной больнице для душевнобольных преступников. Работает без страховки… У нас с ней существовал контакт, она и умная, и дисциплинированная, отношения с ней немного старомодные».

На Николсона Уэйтс тоже, похоже, произвел хорошее впечатление: «На репетициях Том выглядел так, будто в любой момент может переломиться пополам, или же голова его свалится с плеч и покатится по полу. Однажды я видел городского

сумасшедшего, который шел по парку, в стельку пьяный, с мороженым в руках. Шел, пошатываясь, но вместе с тем тщательно следил за тем, чтобы мороженое у него не выпало из рук. Так вот, он мне напомнил Тома».

Позднее Уэйтс тепло вспоминал о своем звездном партнере: «Николсон настоящий американский балагур. Когда он рассказывает историю, это будто соло музыканта, он просто улетает. Он совершенно спонтанный, думает ногами. Джек мне как-то сказал, что знает толк в трех вещах: салонах красоты, кино и сортировочных станциях».

Николсон и Стрип, конечно же, за свои роли оба получили номинации на «Оскара». Для Безумного Джека это был уже девятый подход к дядюшке Оскару, два из которых («Пролетая над гнездом кукушки» и «Слова нежности») оказались успешными. Не менее впечатляли и достижения Стрип — шесть номинаций и два «Оскара» («Крамер против Крамера» и «Выбор Софи»), Уэйтсу же пришлось ждать. Номинация за оригинальную музыку к «От всего сердца» была пока единственным знаком внимания, которым его удостоила Американская академия кинематографических искусств и наук. Но, в полном соответствии со своим характером, Уэйтс по этому поводу совершенно не расстраивался. «Награды меня мало волнуют, — говорил он в интервью журналу «Playboy». — Они как ярлычки, которые тебе на грудь вешают, как когда-то сказал Боб Дилан. У меня за всю жизнь всего одна награда, от некоего «Club Tempo» в Италии. Они мне подарили гитару из «тигрового глаза». «Club Tempo» — это такой фестиваль авторской песни, альтернатива проходящему у них каждый год фестивалю Сан-Ремо».

«Чертополох» был для Уэйтса девятым фильмом, и он чувствовал себя уже намного увереннее. В то же время он понимал, что до полного признания со стороны коллег ему еще далеко. «Хороший актер работает во многом как писатель: нужно собрать образ из различных частичек самого себя: чьи-то руки, зубной протез бабушки, походка двоюродного брата, а произношение твоего школьного преподавателя по катехизису».

Когда же наступило время вручения наград, о «Чертополохе» все начисто забыли. Майкл Дуглас со своим «Уоллстрит» легко обошел Николсона, а Мерил Стрип проиграла Шер, которая неожиданно стала лауреатом за роль в фильме «Очарованные луной». Том Уэйтс, тем не менее, держал порох сухим, сниматься пока не рвался и решил нацелиться на самый верх. Ему уже было под сорок, и с третьей строчки, как в афише «Чертополоха», Том Уэйтс хотел перебраться на самую первую, сразу над названием. Этот парень рвался на самый верх — «Big Time»…

Глава 25

Однажды Граучо Маркса, карьера которого началась еще на заре XX века и охватила театр, кабаре, кино и телевидение, попросили дать определение шоу-бизнесу. «Как-то выступали мы в малюсеньком городке в штате Огайо, — стал рассказывать Граучо, — подходит к кассе человек и говорит: «Прежде чем я куплю билет, я хочу знать, что за штуку там показывают — веселую или грустную». Так и весь шоу-бизнес: или веселый, или грустный!»

Имея на своем счету «Чертополох» и оставив надежды на полноценную экранизацию «Диких годов Фрэнка», Уэйтс был полон решимости воплотить на пленке хотя бы часть своего любимого детища. Ездить на гастроли ему хотелось все меньше и меньше, и концертный фильм давал возможность провести шоу лишь однажды — а потом спокойно сидеть дома с женой и детьми.

С такой идеей Том отправился в 1987 году в турне, репертуар которого складывался по большей части из песен его трилогии на «Island»: «Swordfishtrombones», «Rain Dogs» и «Frank's Wild Years». Концерты в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Дублине, Стокгольме и Берлине были сняты на пленку для предполагавшихся концертных альбома и фильма, которые Уэйтс не без иронии назвал «Big Time» («Высший класс»).

Концертный альбом в мире рок-н-ролла был традиционным паллиативом, легким способом выполнить имеющиеся перед лейблом контрактные обязательства. Для поклонников это память о концертах, для самого артиста — способ удержаться на плаву на время определенного творческого затора.

Рок-концерты на кинопленке — рискованное предприятие. В лучшем случае они представляют собой моментальный снимок, возможность запечатлеть момент в развитии артиста. Таковы, скажем, «Gimme Shelter» Rolling Stones; «Sign O'The Times» Принса или «Rattle & Hum» U2. В худшем случае они превращаются в помпезное самолюбование, слепок того, что Нил Тенант[197] называл «имперской фазой». Таковы «Let's Spend the Night Together» тех же Rolling Stones; «Born to Boogie» T. Rex и тот же «Rattle & Hum» U2.

«Big Time» был одновременно «и веселым, и грустным». Уэйтс и режиссер Крис Блум откровенно развлекались, и им нравилось дурачиться над форматом. Фильм, например, не открывался традиционными кадрами заполняющей зал публики, которая затем восторженно приветствует появляющегося на сцене кумира.

На всем протяжении «Big Time» публики вообще не видно. Камера полностью сосредоточена на главном герое, не в состоянии оторваться от бесконечного парада дефилирующих мимо нее разных образов Уэйтса.

Ранее Крис Блум снимал телерекламу джинсов, и в «Big Time» было несколько особенно ярких кадров, как будто прямиком позаимствованных из быстро мелькающего мира телерекламы: например, «9th & Hennepin» Уэйтс поет из-под яркого зонтика, еще через несколько мгновений кинопленка растворяется прямо вокруг него. Крупным планом Уэйтс представлял собой потрясающее по напряженности зрелище, лоб его блестит от пота, вены на шее вздулись, как реки на карте.

Можно даже нажать паузу и попытаться подражать своему кумиру: прямо у себя дома станцевать пляску святого Уэйтса. Для этого нужно крепко зажать микрофон обеими руками, затем пригнуться, будто вы кандидат в президенты, пытающийся уклониться от пули стреляющего в вас убийцы, и сильно, по-настоящему сильно топать правой ногой.

Конечно же, это не Том. Это Том, изображающий Фрэнка. Том и есть Фрэнк. Но и Фрэнков много: есть мелкий торгаш у входа в театр («часики не нужны?»); есть Фрэнк-крунер («Я чувствую, что вы мне ближе, чем даже моя собственная семья») и есть, наконец, заключительный кадр: Фрэнк поет «Innocent When You Dream», стоя под душем на лос-анджелесской крыше — такого в истории кино до сих пор еще, кажется, не было.

Наиболее убедителен Уэйтс в роли скользкого хлыща Фрэнка-крунера. Характер заявлен уже тончайшими, словно едва прорисованными карандашом усиками: такой тип, чтобы уйти от налогов, выставит на аукцион собственных детей. Белый смокинг — символ неискренности эгоцентричной звезды, одной из тех бесстыдных селебрити, которые на просьбу дать автограф пишут: «С искренними наилучшими пожеланиями моему дорогому другу…», а потом спрашивают: «Как вас там?»

«Big Time» зафиксировал определенный этап в карьере Уэйтса. Вечно пьяненький сказитель-говорун давно уже исчез, и место его занял артист, способный выйти на сцену и в течение всего концерта удерживать на себе внимание. Возможно, уверенности ему придала работа в кино, но, как бы то ни было, Уэйтс чувствовал себя безусловным хозяином положения. На «Way down in the Hole» он брызжет слюной, как стращающий с амвона геенной огненной проповедник. «Straight to the Top» — пародия, остроумно высмеивающая пустоту и лицемерие лас-вегасских шоуменов. Мне особенно нравится, как он подбадривает невидимую публику, призывая ее петь вместе с ним

строчки из старых хитов вроде «There's a Leak in the Boiler Room»[198].

Иногда в «Big Time» Уэйтс движется так, будто нарочно неумело-коряво пытается станцевать мазурку. Иногда он легок, как развевающийся на ветру шелковый шарф. Иногда он звучит как старый скрипящий катушечный магнитофон, а затем берет вас за душу проникновенной версией «Johnsburg, Illinois».

Во время «Hang on St. Christopher» отключаешься и начинаешь вспоминать других святых, столь обильно населяющих пантеон Тома Уэйтса: Святой Мориц, покровитель всех ночных портье; Сюзан Сент-Джеймс[199]; больница Святого Джеймса… Ну и, конечно «Святой» с Роджером Муром[200].

На сцене, освещенный лишь дешевой, видавшей лучшие дни лампой, вооруженный мегафоном Уэйтс командует своими войсками. Выглядит он существенно старше своих 39 лет, но, впрочем, чуть ли не с первого дня появления на сцене Уэйтс выглядел и звучал так, будто остановился на минутку по пути в дом престарелых.

О собранной музыкантом для «Big Time» группе Дэвид Синклер в журнале «Q» писал: «Магически расслабленный ансамблевый звук: барабаны играют так, будто наспех слеплены из найденного во дворе слесарной мастерской хлама; у гитары, кажется, вместо струн проволока для разрезания сыра; а духовая секция свои инструменты, похоже, взяла напрокат у старьевщика!»

Визуально, впрочем, «Big Time» оставлял желать много большего. Если бы целью фильма было создать не просто сувенир о концертном турне, если бы в него были включены визуальные находки Уэйтса и его неподражаемая самобытная остроумная манера общения с публикой, то и получился бы он куда более убедительным и здорово обогатил бы фильмографию артиста. В том же виде, в каком он был сделан, — снятый в нарочитом полумраке сборник песен из хорошо знакомых недавних альбомов, — «Big Time» оставляет множество вопросов, в том числе и о том, что это за загадочная «обезьянка Герц» упомянута в титрах.

«Big Time», тем не менее, остается бесценным кладезем доверительных ремарок Уэйтса: «Ко мне часто — действительно часто, настолько часто, что я не могу об этом не рассказать, — подходят люди и спрашивают: «Том, правда ли, что женщина может забеременеть без сексуального контакта?»»

У Уэйтса, как звезды собственного проекта, было в голове вполне явственное представление о самом себе, и этому представлению завершенный фильм далеко не всегда

соответствует: «Многое мне в себе в этом фильме не нравится. Мне, например, всегда казалось, что я выше ростом. Я думал, что выгляжу как Робер Гуле[201] или как Шон Коннери. И был в шоке, увидев этого сгорбленного, потеющего и потирающего затылок старикашку. Суровый вечерочек, видать, выдался». В конечном счете Том, правда, примирился с видом самого себя на экране и с иронией замечал: «Теперь я понимаю, почему обо мне говорили как о единственном человеке, способном заменить Джеймса Бонда».

Из вошедших в звуковую дорожку «Big Time» песен «Cold Cold Ground», «Train Song» и «Time» звучали превосходно; «Underground», «16 Shells From A 30.6» и «Gun Street Girl» — вполне заурядно. Из «Way down in the Hole» получилась заводящая прихожан проповедь, а «Rain Dogs» к концу завертелась в безумной гонке. В альбом были включены всего две новые песни: скованная студийная запись довольно тяжеловесной кантри-баллады «Falling Down» и «Strange Weather» — смесь Курфюрстендам[202] и Клонакилти [203].

У «Strange Weather», написанной Уэйтсом и его женой Кэтлин, — своя интересная история. Марианна Фэйтфул, как и Уэйтс, записывалась на «Island», и «Strange Weather» стала титульной песней выпущенного в 1987 году ее альбома-возвращения. Первоначальная его концепция была вполне интригующей: Уэйтс предложил выстроить альбом полностью вокруг темы Сторивилля, для которой уже изрядно поврежденный к 80-м годам голос Фэйтфул подходил просто идеально. Сторивилль — район Нового Орлеана, традиционно считающийся родиной джаза. В годы Первой мировой войны городские власти закрыли его многочисленные бордели и бары: считалось, что они оказывают разлагающее влияние на находящихся в увольнительной солдат.

В своей автобиографии Марианна вспоминает о «телефонной дружбе», которая сложилась у нее с Уэйтсом, и об альбоме в целом: «Придуманная Томом концепция сильно отличалась от моей. Он хотел выстроить весь альбом вокруг одной темы: «месть шлюхи». По его представлению, я, нарядившись в чулки-сетку с поясом, должна была горланить непристойные песни… Как бы по душе мне ни был этот имидж секс-бомбы, я плохо представляла себя в виде нераскаявшейся шлюхи, орущей во все горло бордельный блюз. Проект подобного рода потребовал бы многих недель подготовки — прослушивания старых пластинок и записей, и делать его было бы хорошо с человеком, у которого есть время. Том же был занят своей жизнью: женился, рожал детей, выпускал альбомы. Все, что вышло из нашего разговора, —

заглавная песня «Strange Weather», которую Том написал вместе со своей женой Кэтлин».

Несмотря на свое бесспорное очарование, «Big Time», к сожалению, не способствовал продвижению карьеры Тома Уэйтса в той мере, на которую рассчитывал и сам артист, и его поклонники. Фильм, безусловно, подтвердил его репутацию как одного из самых оригинальных и самобытных талантов последнего времени, но это была уже проповедь перед правоверными, число которых ни альбом, ни фильм увеличить так и не смогли.

«Как это нередко бывает с фильмами, подобными этому, охват и воздействие его остаются ограниченными: уэйтсовский сиплый вокал вряд ли способен привлечь к себе кого-то, кроме его преданных поклонников», — фыркал критик Дидье Дойч в рецензии в журнале «Video Hound's Soundtracks».

Как бы оправдываясь, Уэйтс утверждал, что «Big Time» был снят за сутки и что общий бюджет его составлял 100 долларов. Быть может, если бы авторы фильма могли позволить себе гладиаторские бои и подводные съемки, число зрителей заметно увеличилось бы. А если бы в окончательный вариант вошли бы и сцены Уэйтса с Фэй Дэнауэй, то и фильм получился бы совсем другим — так, по крайней мере, Уэйтс говорил об этом в свое оправдание.

Существовала у Уэйтса и своя, отличная от всех других, точка зрения на фильм: ««Big Time» — кино приключенческое, своего рода экшн. Один парень в Чикаго сказал мне, что преподаватели музыки будут в шоке; еще кто-то сказал, что фильм выглядит так, будто снимали его в желудке у больного зверя».

Лейбл «Island» оплатил промо-видео и отправил Уэйтса в турне — продавать себя самостоятельно. Результат получился предсказуемо неровный — артиста возили, чтобы он рассуждал на такие разнообразные темы, как часы, конфетти и где именно стригутся сами парикмахеры. Уэйну, водителю, от пассажира изрядно доставалось: на руках у Уэйтса вечно сидел подозрительного вида пудель Марио, а сам он отвечал на вопросы невидимого собеседника: «Описать себя пятью словами?» — «Нет левого поворота!» «Любимая страна?» — «Сент-Луис!» «Планы на будущее?» — «Я живу ради приключений и для того, чтобы слышать стенания женщин».

«Big Time» стал четвертым альбомом Уэйтса на «Island», и в ознаменование отмечавшегося в 1988 году серебряного юбилея фирмы музыкант отправил Крису Блэкуэллу звуковое письмо, в котором выразил свою благодарность и восторг по поводу того,

что Блэкуэлл наконец-то вылез из борцовского костюма карлика и занялся шоу-бизнесом!

Оглядываясь назад, Уэйтс, конечно же, сознавал присущие «Big Time» недостатки: «Трудно ухватить и сохранить то, что происходит в конкретный момент. А как только работа закончена, хочется вернуться и что-то переделать. Видишь, как трусы из-под брюк торчат».

Мнения по поводу «Big Time» разделились. Безусловно, были у него и свои поклонники: «Time Out» с восторгом назвал фильм «величественным», а «Melody Maker» сравнил его просмотр с чтением романа Нельсона Олгрена[204], в котором каждая вторая страница вырвана. Не очень приятное чувство. У альбома поклонников было еще меньше: «Альбом «Big Time», конечно, — всего лишь полдела, половина общей картины. Он к тому еще и вполовину интересен по сравнению с предыдущими уэйтсовскими кошмарами», — писал «Melody Maker». А «NME» и вовсе назвал его «малообоснованным экспериментом, ничего не добавляющим к фильму и мало что говорящим, как отдельная звуковая дорожка. Лучше один раз увидеть…»

Как и «Nighthawks at the Diner», вышедший десятилетием раньше его предшественник, «Big Time» не сумел передать очарование уэйтсовских концертов. От просмотра «Big Time» только вновь возвращалось сожаление в связи с тем, что гораздо более интересные «Дикие годы Фрэнка» так и остались неэкранизированными.

Глава 26

Следующий этап своей блестящей карьеры Том Уэйтс проводил не столько в студиях, на концертной сцене или съемочной площадке, сколько в до недавнего времени весьма чуждых для него местах — залах суда. Закончив работу над «Big Time», Уэйтс решил померяться силами с крупнейшими в мире корпорациями.

Самым успешным к тому времени рок-туром была триумфальная поездка Rolling Stones по Америке в 1981 году. Значимость ее состояла еще и в том, что впервые в истории рок-н-ролла у этого турне был спонсор, парфюмерная компания «Jovan», и это стало началом раскручивания спирали роста стоимости гастролей.

До этого концертные турне были в шоу-бизнесе лидерами финансовых потерь, цель их состояла не столько в том, чтобы заработать деньги от продажи билетов, сколько в том, чтобы разогреть зрителя и вынудить его купить новый продукт. Турне Stones одним махом все эти расчеты изменило, и все 80-е рок-звезды охотились за спонсорством.

Бесстыдное спаривание крупных рок-артистов с корпоративной Америкой было не самым приятным зрелищем. Но даже если многим это казалось совершенно неподобающим низкопоклонством мамоне, звезды калибра Майкла Джексона, Тины Тернер, Джорджа Майкла и Мадонны, ничтоже сумняшеся, принимали спонсорство, запросто рекламируя практически любой товар. Артисты отстаивали свои действия, утверждая, что таким образом они снижают расходы на турне и, соответственно, цены на билеты для своих поклонников. Цены, впрочем, неуклонно продолжали расти, и многие считали происходящее предательством исконных корней и принципов рок-н-ролла.

В конце 80-х начался также бум коммерческого использования исторического наследия рок-музыки: «Great Balls of Fire»[205] помогал продавать батарейки; «Chantilly Lace»[206] должна была привлекать людей в определенный парк аттракционов, а «Turn Turn Turn»[207] служила успешной продаже журналов. Несколько более уместным было использование песен Сэма Кука, Марвина Гея и Перси Следжа для продажи джинсов — благодаря этому, по крайней мере, музыка их становилась знакомой гораздо более широкой аудитории.

И если сами Beatles всегда оставались над мутными водами рекламы и спонсорства, то Майкл Джексон не гнушался лицензированием прежде неподкупного материала великолепной

четверки для коммерческих целей. В 1985 году он приобрел компанию «ATV Music», которая еще раньше поглотила владевшую правами на музыку Beatles «Northern Songs». Проконсультировавшись с Йоко Оно, Джексон разрешил в 1987 году производителю спортодежды «Nike» использовать «Revolution» в телерекламе, что принесло ему ни много ни мало полмиллиона долларов. Маккартни и Харрисон были этим очень недовольны, и «Apple» обратилась за разрешением конфликта в суд. «Эта песня о революции, а не каких-то там долбаных кроссовках», — заявил Маккартни.

У Уэйтса отношение ко всем этим не очень приятно пахнувшим делишкам было однозначно бескомпромиссное. В одном из интервью он довольно презрительно отзывался о рок-коллегах, которые не брезговали своими тридцатью сребрениками. Даже те, кто отправлялся торговать собой на другой континент, не ускользали от всевидящего уэйтсовского ока. «Терпеть не могу тех, кто это делает, — говорил он в интервью Теду Мико. — Чего только мне не предлагали рекламировать — от нижнего белья до сигарет. Я всем отказываю. Многие ездят в Японию, будто надеются, что если они наваляют кучу в пустыне, то никто не узнает. Конечно, они стараются изо всех сил, реклама пытается выдавать себя за новую контркультуру… Весь смысл в том, чтобы оставаться независимым и не вкалывать на ферме у Мэгги!..[208]

Представлялось маловероятным, что «Pepsi» или «Coca Cola» ринутся к Тому Уэйтсу с просьбой рекламировать их товары. Хотя случались вещи и более неожиданные… Кто бы мог подумать, что бывший партнер Нико Джон Купер Кларк в один прекрасный день будет рекламировать на детском телевидении кашу-овсянку? Или что песни таких героев музыкального андерграунда, как Ник Дрейк, Velvet Underground и Игги Поп, будут связаны с корпоративной рекламой?

Однако неудержимая страсть рекламного бизнеса прокатиться за счет истории поп-музыки означала, что на продажу выставлены теперь были практически все и всё. «Корпорации надеются украсть прошлое культуры для своих продуктов», — предостерегал Том Уэйтс.

При таком совершенно искреннем и нескрываемом отношении к большим шишкам, Уэйтс был, понятно, взбешен, когда в 1988 году компания «Salsa Rio Doritos Corn Chips» запустила в оборот на радио серию рекламных роликов, в которых действовал персонаж с голосом, совершенно идентичным голосу Тома Уэйтса. Другой мог бы быть польщен. Но если человек не готов продать свою душу за все блага земные, то

неужели он согласится на это за кукурузные хлопья?

Отреагировал Уэйтс немедленно, тут же обратившись в суд с иском на два миллиона долларов. В исковом заявлении говорилось, что ответчик «незаконно и необоснованно использовал его вокальный стиль и манеру пения». Суд, однако, с разбирательством не торопился. Дело Уэйтса напоминало аналогичный иск, с которым Бетт Мидлер обратилась в суд против рекламного агентства знаменитой компании «Ford», которая без одобрения певицы использовала в рекламной компании похожий на нее голос. Бывшая партнерша Уэйтса по дуэту в итоге выиграла суд, но ушло у нее на это четыре года.

Дело Уэйтса, наконец, дошло до лос-анджелесского суда в 1990 году, и разбирательство его вполне напоминало сцену суда в «Алисе в Зазеркалье». Уэйтсу противостояла компания-производитель кукурузных хлопьев «Frito-Lay» и ее рекламное агентство «Tracey-Locke». Агентство утверждало, что пыталось создать в своей рекламе «блюзовую атмосферу уже завершившегося вечера в ночном клубе». Но и агентство, и его клиент вынуждены были признать, что их рекламный джингл был основан на песне Уэйтса 1977 года «Step Right Up».

Уэйтс был «потрясен» и «разгневан», когда услышал, как Стивен Картер — певец с удивительно похожим на его, уэйтсовский, голосом — превозносит по радио достоинства продуктов «Salsa Rio Doritos Corn Chips». По его словам, подобного рода использование его голоса в рекламе подразумевало, что он дал на это свое согласие и что его поклонники, услышав ролик в передачах 250 радиостанций по Америке, сочтут, что их любимый артист «продался».

Как будто желая сыпануть соль на раны, «Frito-Lay» свою защиту строила на утверждении, что «голос Уэйтса не столь характерен и известен, как голос Бетт Мидлер». На помощь себе компания призвала эксперта-фонетиста, некоего профессора Хиггинса, который на суде пытался, довольно абсурдно, доказать, что «Уэйтс не может предъявлять права на собственный голос». Защита также утверждала, что вокальный стиль Уэйтса является не чем иным, как подражанием Луи Армстронгу.

Уэйтс был, понятное дело, в ярости. «Мне никогда в жизни не приходилось слышать голос, который звучал так похоже на мой. Каждый из нас в этом мире помечает свою территорию». Даже певец-имитатор Стивен Картер смущенно признался: «У меня есть практически все альбомы Тома Уэйтса».

Процесс закончился в 1993 году, и дело Уэйтс, в конечном счете, выиграл. «Frito-Lay» и «Tracey-Locke» пришлось заплатить существенные суммы в качестве компенсации. Уэйтс получил

свыше двух миллионов долларов. «Потратил их на конфеты», — утверждал он впоследствии.

Удовлетворившись полученным в суде подтверждением уникальности своей личности, Уэйтс теперь с удвоенной бдительностью оберегал ее от возможных новых покушений. И даже заявленная им любовь к рэпу («У всех этих ребят по английскому языку были сплошные неуды, — говорил он Адаму Суитингу из «The Guardian». — Совершенно потрясающе, что слова дали им силу, энергию и мужество выразить все то, о чем они говорят, — и гнев, и бахвальство, и века ссылок и рабства») не остановила его в стремлении подать в суд на рэперов 3rd Bass за то, что те сэмплировали «Way down in the Hole» на своем «Cactus Album». «Они, наверное, думают, что я жлобина, — признает Уэйтс. — Но они взяли не звук-другой. Они свистнули у меня всю песню».

В 1993 году Скримин Джей Хокинс наслаждался коротким успехом — его песни вновь оказались в британских чартах. Человек, который наэлектризовал 50-е своей феноменальной версией «I Put a Spell on You», включил в альбом 1991 года «Black Music for White People» две песни Уэйтса («Ice Cream Man» и «Heartattack & Vine»). Менеджером «Вопящего» Джея был первый менеджер Уэйтса Херб Коэн. Он появлялся в фильме Джима Джармуша «Таинственный поезд», в котором в роли невидимого диджея фигурировал и Уэйтс.

«Heartattack & Vine» в исполнении Скримин Джея вышла на сингле и, подкрепленная использованием в коммерческой рекламе, дошла до 42-го места в чартах. Уэйтс, как и следовало ожидать, был недоволен и вскоре оказался вовлечен в еще одно судебное разбирательство. Другой был бы только рад, узнав, что его песню в рекламе джинсов «Levi's» передают по радио в 17 странах. Но не Уэйтс. Ни одну свою песню он категорически не хотел пускать в коммерческую рекламу.

Иск он подал в 1993-м, а в 1996-м был вознагражден серией опубликованных от имени «Levi's» огромных — на всю газетную страницу — униженных заявлений: «Том Уэйтс возражает против того, чтобы его музыка, голос, имя или фотография использовались в рекламных целях. Компания «Levi Strauss & Co.» является давним поклонником творчества г-на Уэйтса и с уважением относится к его художественной индивидуальности, в том числе и к его искренним чувствам относительно использования его музыки в рекламе… Мы ни в коей мере не хотели обидеть г-на Уэйтса и сожалеем, что против его воли использовали песню «Heartattack & Vine» в рекламе, доставив ему, таким образом, неприятности».

В другом случае Уэйтс подал в суд, возражая против того, чтобы его песня «Ruby's Arms» использовалась для рекламы крема для бритья на французском телевидении. Суд постановил выплатить Уэйтсу 20 тысяч долларов «за причиненные ему унижение и неприятности». А в 1994-м он получил шестизначную сумму от компании, владевшей некогда авторскими правами на его музыку — за то, что та выдала лицензию на использование ее в рекламе без согласия автора.

В 2004-м Уэйтс вновь прошел через всю судебную процедуру («Больше вопросов нет, вш-честь»), на сей раз в связи с прошедшей по испанскому телевидению рекламой автомобиля «Audi». В рекламе использовалась песня со «структурой, идентичной» уэйтсовской «Innocent When You Dream». Пел ее явный подражатель Уэйтсу, недостатка в которых — учитывая уникальный вокальный стиль певца — к тому времени уже давно не было. Уэйтс выиграл и этот процесс, и суд в Барселоне присудил ему компенсацию за нарушение авторских прав и нанесенный ему моральный ущерб.

Настырность и нежелание Уэйтса плыть по течению, в то время когда рок-н-ролл направо и налево продавал свою душу, достойны восхищения. Справедливости ради, однако, следует признать, что в этой своей борьбе он был не одинок. Брюс Спрингстин, который, например, отказался от выражавшегося восьмизначной суммой гонорара за использование в рекламе автомобиля песни «Born in the USA», однажды пошутил: «Любимое занятие у меня — подсчитывать все те рекламные деньги, которые прошли мимо меня за эти годы, и думать, чего бы я мог на эти деньги сделать…»

Уэйтс решительно поддержал Джона Денсмора[209], когда тот отказался утвердить использование музыки Doors в рекламных целях. Причем Денсмор пошел наперекор мнению своих товарищей по группе — Рэя Манзарека и Робби Кригера[210], которые готовы были соблазниться гигантским вознаграждением — 20 млн. долларов — за использование песен «Break on Through» и «Light My Fire» для рекламы автомобилей «Cadillac» и компьютеров «Apple».

«Корпорации высасывают из песни всю жизнь и весь ее смысл. Они напичкивают ее обещаниями лучшей жизни, которая наступит, если ты купишь их товар», — писал Уэйтс в письме в журнал «The Nation». В этом же письме он набросал антиутопичную мрачную картину будущего рок-н-ролла: «Дойдет до того, что музыканты будут выходить на сцену как автогонщики, с головы до ног обклеенные сотнями рекламных символов».

Это уэйтсовское пророчество показалось не таким уж далеким от истины, когда в 1999 году альбом Моби «Play» стал первой в истории пластинкой, все до единой песни которой получили лицензию на использование их в рекламе, на телевидении или в кино. Всего в течение года было выписано 470 лицензий. И когда казалось, что дальше в этом направлении ехать уже просто некуда, компания «McDonald 's» в 2004 году начала предлагать финансовое вознаграждение рэпперам, которые упоминали название макдоналдсовских бургеров в своих текстах.

В разбушевавшейся в XXI веке стихии скрытой рекламы (продакт-плейсмент) Том Уэйтс все больше и больше становится бойцом-одиночкой. Однако просто для того, чтобы герой наш не выглядел таким уж непогрешимым, стоит упомянуть, что во время того самого процесса по делу «Salsa Rio Doritos Corn Chip» Том признался, что и он однажды, десятью годами раньше, тоже сделал рекламу… собачьего питания. «Денег у меня тогда совсем не было, а собак я всегда любил», — заявил он. Под присягой.

Глава 27

Журнал «Vanity Fair» в 2003 году писал, что [театральный режиссер] Роберт Уилсон «пробил косность истеблишмента современной музыки, ставя с Томом Уэйтсом, Лу Ридом, Дэвидом Бирном и Лори Андерсон театральные проекты эпических масштабов, визуальной и звуковой дерзости и нередко чудовищной длины… Этот непостижимый техасец построил свою карьеру на создании трудных, но захватывающих квазиопер и музыкальных хэппенингов, обычно в Бруклинской академии музыки или в каких-нибудь немецких городишках, где люди любят подобного рода штуки».

В каких-нибудь немецких городишках? Ну, скажем, в Гамбурге, куда Уэйтс переселился в 1989 году именно для того, чтобы работать с Робертом Уилсоном. Банковский счет благодаря «Frito-Lay» и Брюсу Спрингстину в порядке, репутация у критиков вполне стабильна — можно отправиться в «немецкий городишко», где Уилсон застолбил репутацию «Эндрю Ллойда Уэббера авангарда» еще в 1976 году, поставив там четырех-с-половиной-часовой спектакль по опере Филипа Гласса «Эйнштейн на пляже».

Уэйтс и Уилсон объединились для постановки «Черного всадника». Автором либретто был не кто иной, как Уильям Берроуз. В основу была положена народная сказка, по которой в 1821 году Карл Вебер написал оперу «Der Freischutz» («Вольный стрелок»). По сюжету мелкий чиновник Вильгельм[211] влюбляется в дочь лесника. Лесник заявляет, что позволит своей дочери выйти замуж за писаря, только если тот докажет, что ружьем владеет не хуже, чем пером.

На помощь незадачливому юноше приходит случайная встреча с персонажем по имени Пеглег, который оказывается Дьяволом. Тут, пожалуй, стоит вспомнить некогда изреченную Томом Уэйтсом истину: «Дьявола нет, есть только Бог, когда он пьян». Вильгельм заключает с Дьяволом фаустовский договор, и тот дает ему в подарок волшебные пули, благодаря которым он сумеет выиграть соревнование стрелков и завоевать сердце своей возлюбленной Кэтхен.

Но Пеглег — ведь не случайно он Дьявол — подсовывает Вильгельму пули, которые, как можно было догадаться, не только всегда попадают в цель, но обладают еще одним тайным свойством: принявший дар Дьявола уже никогда не может выбраться из-под его власти.

В день свадьбы Вильгельм стреляет волшебной пулей, но она вместо того, чтобы угодить в цель, убивает его невесту. Он сходит

с ума и попадает в сумасшедший дом, где вместе с такими же умалишенными безумствует в дьявольском карнавале. «Черный всадник» пронизан одержимостью, магией, безумием и смертью. Поистине благодатная почва для Уильяма Сьюарда Берроуза и Томаса Алана Уэйтса!

У Тома к проекту с самого начала было двойственное отношение. Он, по собственному признанию, был «заинтригован, польщен и напуган». В конце концов он решился. «В спектакле будет семь основных персонажей, — рассказывал он во время работы над «Черным всадником». — У остальных в руках будут копья. Все будет очень туманно».

Главной приманкой во всем проекте для Уэйтса стала репутация Уилсона. Том был потрясен увиденной в Бруклинской академии музыки постановкой «Эйнштейн на пляже»: «Я оказался погружен в сон такой красоты и силы, что несколько недель после этого не мог проснуться. Сценические образы Уилсона полностью и бесповоротно меня изменили». Уилсон был одним из первых режиссеров, к которому Уэйтс обратился с идеей постановки «Диких годов Фрэнка».

«Черный всадник» также дал Уэйтсу возможность поработать с живой легендой битничества Уильямом Берроузом. «Он ведь — Старый Бык Ли в «На дороге», — с гордостью говорил Уэйтс Барни Хоскинсу. (Берроуз также послужил прообразом Фрэнка Кермоди в «Подземных жителях» и Билла Хаббарда в «Ангелах опустошения».) Он — как Марк Твен наших дней… Идеально подходит в качестве поэта-лауреата[212]. Широкий кругозор, зрелость и цинизм».

Вместе с Керуаком и Алленом Гинзбергом Берроуз был одним из основоположников бит-поколения и одним из немногих оставшихся в живых писателей, которых с полным основанием можно назвать «легендарными». Уэйтс познакомился с ним в Нью-Йорке на презентации мемуаров [Эда Сандерса] «Сказания о битнической славе» («Tales of Beatnik Glory»). Тогда Уэйтс был еще молод и горяч, теперь же он встретился и работал с Берроузом на равных.

Хотя Берроуз воплощал в себе квинтэссенцию битничества, происхождение вовсе не сулило ему богемного будущего. Уильям Сьюард Берроуз родился в 1914 году в довольно богатой семье в Сент-Луисе. Его дед был изобретателем арифмометра, что означало для молодого Уильяма обеспеченное будущее и консервативное воспитание. Однако довольно скоро Билл угодил в дурную компанию. Проведя несколько лет в странствиях между Гарвардом, Веной и Чикаго, в возрасте 30 лет Берроуз уже не снимал шляпы и прочно застрял в компании битников.

Известность — хоть и скандальную — ему принесли романы «Джанки» (1953) и «Голый завтрак» (1959). Пока остальные битники болтали языком и изо всех сил изображали из себя яростную, дикую, обдолбанную наркотиками богему, Берроуз умело скрывал свою подлинную природу за абсолютно консервативной внешностью. В неизменном костюме, галстуке и шляпе он, казалось, уже родился пожилым. Однако еще в раннем возрасте он пристрастился к тяжелым наркотикам, и вся жизнь его прошла под иглой. Не чурался он и алкоголя, и в 1951 году выстрелом в висок убил свою жену — решил поиграть в Вильгельма Телля и целился в установленный у нее на голове стакан. Но был пьян и промазал.

В мире рок-н-ролла репутацию ему завоевала его знаменитая литературная техника «cut-up» («метод нарезок»). Влияние такого случайного, дисассоциативного подхода, который Берроуз[213] впервые применил в 1960 году в книге «Остались минуты», впитали Дэвид Боуи, Брайан Ино, Курт Кобейн. Да и в целом сухощавая, аскетичная фигура писателя-наркомана сопровождала своим присутствием практически всю эпоху рок-н-ролла.

Словосочетание «тяжелый металл», которым стали именовать появившийся в конце 60-х забойный, основанный на повторяющемся гитарном риффе музыкальный стиль, было позаимствовано у Берроуза. Soft Machine и Steely Dan — далеко не единственные группы, которые своими названиями тоже обязаны Берроузу. Патти Смит дружила с ним, а Velvet Underground посвятили почтенному писателю песню «Lonesome Cowboy Bill» («Одинокий ковбой Билл») на своем последнем альбоме «Loaded».

Сделанная Дэвидом Кроненбергом несколькими годами позже, в 1991 году, экранизация романа «Голый завтрак» возродила интерес к жизни и творчеству Берроуза, и писатель оставался творчески активным вплоть до своей смерти в возрасте 83 лет в 1997 году.

А в 1989 году Уэйтс, конечно же, не мог упустить шанс поработать с уже стареющим 75-летним Берроузом над постановкой «Черного всадника». После первой встречи в отеле «Рузвельт» в Голливуде — познакомил их Роберт Уилсон — Уэйтс провел некоторое время в доме Берроуза в Канзасе («очень умный и очень серьезный человек», — вспоминал о нем Уэйтс).

«Работать с ним — все равно что идти по проволоке без страховки, нужно постоянно напрягать все свои силы, — рассказывал Уэйтс Сильвии Симмонс. — За ним стоит все его поколение. Очень круто».

Уэйтс был чрезвычайно впечатлен тем, что Берроуз откопал в сюжете «Черного всадника»: «Берроуз нашел ответвления этой

истории, и они проросли у него в метафорические образы. По сути дела, каждый день в нашей повседневной жизни совершаются сделки с дьяволом. И самое хитрое в этих сделках, что мы сами не осознаем, как совершаем их. А когда вдруг они приносят свои плоды, мы поражаемся и пугаемся».

После почти 20 лет работы либо в полной изоляции, либо только с женой Кэтлин сотрудничество в процессе создания «Черного всадника» стало для Уэйтса хорошей школой. Берроуз был опытнейшим литературным экспериментатором и новатором, а Уилсон — опытным и авторитетным театральным режиссером. Однако, каким бы польщенным ни чувствовал себя Уэйтс, оказавшись в столь интересной компании, сама по себе работа давалась ему не без труда.

С момента съемок «От всего сердца» прошло уже почти десять лет, спектакль «Дикие годы Фрэнка» так и не выбрался за пределы Чикаго, а тут Уэйтс оказался перенесен в совершенно иную, новую для него среду. Все это, понятно, заставляло музыканта серьезно нервничать.

Именно в Гамбург, тремя десятилетиями раньше, отправились проходить «свои университеты» Beatles. Они играли здесь по восемь часов ежедневно перед пьяными матросами, проститутками и бандитами. У Гамбурга всегда была репутация грязного, развратного города. И хотя к моменту приезда туда Уэйтса большая часть злачных мест была уже вычищена, ощущение пряного острого декаданса в нем еще вовсю оставалось. Однако главным воспоминанием артиста о городе остались «дождливые улицы, церковные колокола и вокзал».

Наряду с Берроузом и Уилсоном, музыкальную поддержку Уэйтсу оказывал его давний партнер контрабасист Грег Коэн: «Грег помог мне вырасти музыкально и был неистощимым поставщиком идей (бесконечные смены, холодный кофе, голову некуда приткнуть)».

Кроме либретто, Уэйтс и Берроуз написали вместе и три песни к «Черному всаднику». «Каждый день, примерно в три часа, он начинал мусолить наручные часы, как бы стараясь заставить часовую стрелку шевелиться побыстрее — в четыре было время коктейля. Пару дней мы провели у него дома. Он показал мне несколько своих «стреляных картин» — он ставил лист фанеры и выстреливал по нему красками. Мы говорили о нашей истории… От Берроуза я много узнал о рептилиях и об огнестрельном оружии».

Сотрудничество с Берроузом вновь пробудило в Уэйтсе интерес к Курту Вайлю и ко всей музыке конца Веймарской республики. Между окончанием Первой мировой войны в 1918

году и приходом нацистов к власти в 1933-м Германия была плавильным котлом художественной и сексуальной свободы. «Освободившись от гнетущего кайзеровского правления, лишенные каких бы то ни было социальных норм и условностей, желая утопить память об ужасах войны, те, кто в ней уцелел, без оглядки ринулись в пучину удовольствий», — писали о том времени Энтони Рид и Дэвид Фишер в своей книге «Берлин: биография города».

Преодолев гиперинфляцию (был момент, когда доллар стоил 2,5 триллиона марок), Германия «Гранд-отеля»[214] и Салли Боулз[215] укоротила юбки и распустила волосы. Дух Веймарской республики, с ее ночными клубами и сатирическими ревю, прекрасно схвачен в книге «Прощай, Берлин!» Кристфера Ишервуда[216], а затем увековечен мюзиклом и фильмом «Кабаре».

Одним из символов того времени стала написанная в 1928 году Бертольдом Брехтом и Куртом Вайлем «Трехгрошовая опера», сегодня известная больше всего тем, что она дала миру балладу о Мэкки-ноже. Однако с победой нацистов на выборах в январе 1933 года началось медленное неумолимое сползание в безумие Третьего рейха. Уже спустя несколько недель после прихода Гитлера к власти Курт Вайль уехал из своей родной Германии и переселился в Голливуд.

«Я почти ничего не знал о Курте Вайле до тех пор, пока мне не стали говорить, что я наверняка слушал много его музыки, — рассказывал Уэйтс Барни Хоскинсу. — Я решил, что надо мне наконец разведать, что же это такое. Я стал слушать «Трехгрошовую оперу», «Махагонни» и всю остальную его… мрачную, диссонансную… экспрессионистскую музыку». Особенное впечатление на Уэйтса произвело умение Вайля соединять тяжелые тексты и чарующую мелодию: «Я люблю, когда под прекрасную музыку мне рассказывают страшные вещи».

Отзвуки романтической оперы XIX века, немецкое кабаре периода между двумя войнами, вой поколения битников[217], изломанные аранжировки рок-н-ролла и наэлектризованный напор ритм-энд-блюза — напичканный всеми этими разнообразными влияниями, «Черный всадник» впервые предстал перед глазами публики в гамбургском театре «Талия» 31 марта 1990 года. В тот вечер на берегу Балтийского моря слились битничество, богема и авангардизм, но остальному миру дожидаться результатов этого союза пришлось еще три года.

Глава 28

Вступая на волне успеха «Черного всадника» в новое десятилетие и готовясь к выпуску нового альбома, Уэйтс был серьезно расстроен неожиданным для него появлением сборника «Тот Waits: The Early Years».

Не менее расстроены были, по всей видимости, и поклонники, для которых полной неожиданностью стало то, что Уэйтс когда-то звучал так молодо. Сейчас, в 1991 году, он молотил по ударным инструментам, выл на луну и творил на своих концертах и дисках черт знает что. Проявившийся же на этом релизе молодой Том Уэйтс был сентиментален и невероятно сладкоголос. Песни выдавали автора, не нашедшего еще своего лица: «Midnight Lullaby» и особенно «When You Ain't Got Nobody» написаны от лица юноши, изо всех сил старающегося звучать старше своих лет. Но при всех недостатках незрелости эти ранние песни были все же несомненно интригующими: ни один из современников Уэйтса в 70-е годы не писал песен вроде «I'm Your Late Night Evening Prostitute» («Я твоя ночная проститутка»).

Четыре песни на альбоме («Virginia Avenue», «Ice Cream Man», «Midnight Lullaby» и «Little Trip to Heaven») были известны по дебюту Уэйтса на «Asylum» «Closing Time». Среди остальных выделялась трогательная «Looks Like I'm Up Shit Creek Again» — типичный разбойничий кантри-энд-вестерн, в котором Уэйтс аккомпанирует себе на акустической гитаре. Сделана она в духе усталого от жизни Мерла Хаггарда[218], которого Уэйтс всегда любил: «В его голосе мне все время слышится поезд. Песни его сделаны из дерева и стали: нежные, грубые и мудрые. Хочешь научиться писать песни? Слушай Мерла Хаггарда».

В живой расслабленной «Goin' Down Slow» звучит нехарактерная для Уэйтса педальная гавайская гитара и мягкое электропиано. «Poncho's Lament» — меланхоличная кантри-песня, в которую юный Том вставил разговорную интерлюдию и в которой он звучит невероятно молодо. «Had Me a Girl» — уверенное перечисление различных мест по всему миру, в которых 23-летний Уэйтс одерживал свои сердечные победы. Малоубедительный блюз «So Long I'll See Ya» — знак начала растянувшегося на всю жизнь увлечения автомобилями; в сухом припеве музыкант бесконечно повторяет: «Пока, мой «бьюик» на улице ждет блюза». Хотя самым значительным из всех этих ранних опусов можно считать короткую и просто названную «Frank's Song».

Выпустившая сборник компания «EdseL» обещала, что «The

Early Years» «дадут представление о том, что Уэйтс исполнял по клубам Калифорнии, и как в течение следующих нескольких лет он вырос в одного из самых популярных в мире культовых андерграундных артистов».

В опубликованной журналом «О» рецензии [британский критик] Энди Гилл назвал альбом «поразительным новым взглядом на теперь уже хорошо известный персонаж и его стиль». Терри Стонтон из «NME» остался, впрочем, равнодушен: «Для тех, кто узнал Тома Уэйтса лишь после его альбома 1983 года «Swordfishtrombones», эти песни покажутся предельно заурядными, как если бы Джексон Браун пытался выступить в роли комедианта и выглядел бы так же нелепо, как Леонард Коэн на вечеринке по поводу увольнения».

В то время как мир пытался понять, как относиться к возникшему вдруг необычайно молодому Тому Уэйтсу, сам старый ворчун в 1991 году был занят совместным проектом с культовой сан-францисской группой Primus. «Большинство рецензентов сходятся в одном в описании: Primus — группа странная», — писала авторитетная «Энциклопедия популярной музыки». Неудивительно, что Уэйтса к ним потянуло. Он появился в качестве приглашенного вокалиста на песне «Tommy The Cat», которая вошла не только в их альбом «Sailing the Seas of Cheese», но и в саундтрек к культовой фантастической комедии «Новые приключения Билла и Теда».

В 1992 году вышла вторая часть «Tom Waits: The Early Years». Шесть из тринадцати составивших ее песен (среди них «Ol' 55», «Shiver Me Timbers» и «Old Shoes») уже были известны по двум первым альбомам Уэйтса, остальные же представляли собой всего лишь набор ранних неуверенных опытов. «Diamonds on My Windshield» звучала, впрочем, вполне сформированной песней, а до тех пор не издававшаяся «So It Goes» несла в себе немало обещаний на будущее. Многие критики — как и сам Уэйтс, впрочем, — считали эти песни совершенно ненужными отголосками далекого прошлого, тем более, что лучшие его вещи того периода были в гораздо более полной мере реализованы на первых альбомах.

Несмотря на то, что сам Уэйтс, как и многие его страстные поклонники, отнесся к «The Early Years» скорее неприязненно, сам факт выхода альбома в свет был доказательством растущего интереса к музыке Тома. Было очевидно, что он давно уже выбрался из гетто «культового артиста». И хотя широкий успех и первые места в чартах его так и не настигли, он, тем не менее, уже попал в список главных действующих лиц музыкальной индустрии Лос-Анджелеса.

Доказательство тому — если в нем была потребность — пришло в 1990 году, когда все рок-сообщество объединилось, чтобы забить тревогу в связи с растущей угрозой СПИДа. Хитроумно взяв за основу песни Коула Портера, организаторы собрали воедино главных звезд того времени, чтобы воздать должное великому мастеру прошлого. Результатом стал двойной альбом «Red Hot + Blue»[219].

Настоящей удачей стало привлечение к проекту U2: вышедший в 1987 году «The Joshua Tree» утвердил ирландский квартет в качестве самой популярной рок-группы мира, и с тех пор альбомов оригинального материала у них не выходило. Их проникнутая духом болот и вуду американского Юга версия портеровской «Night & Day» не только подняла планку всего проекта, но и заставила многих ахнуть в изумлении.

Уэйтс оказался, безусловно, в звездной компании. И дело не только в U2 — в числе участников были Энни Леннокс, Дебора Харри, Игги Поп и The Pogues. Уэйтс исполнил «It's Alright With Me», а Джим Джармуш снял и сопровождающее видео. Коул Портер написал эту песню для мюзикла 1953 года «Канкан», но когда Лина Хорн ускорила темп, несколько приподняла дух песни и добилась того, что она стала хитом, Портер получившийся результат возненавидел. Одному богу известно, как отнесся бы утонченный автор к версии Уэйтса.

U2, конечно же, могли позволить себе устраивать четырехлетний перерыв между альбомами, но Уэйтс умудрился их переплюнуть: между «Frank's Wild Years» и вышедшим в 1992 году «Night on Earth» минуло пять лет. Все эти годы музыкант, впрочем, активно участвовал во всевозможных побочных проектах. (К слову, рекорд продолжительности интервала между альбомами на сегодняшний день удерживает Кейт Буш — между ее «The Red Shoes» и «Aerial» минуло 12 лет.)

Провал в 80-е годы крупнобюджетных кинопроектов вроде копполовского «От всего сердца» потряс весь кинобизнес, до тех пор обладавший иммунитетом против подобных неудач. Наиболее характерна история с вышедшей в 1985-м драмой времен войны за независимость «Революция»: она рухнула с такой высоты, что даже великий Аль Пачино в результате ее провала целых четыре года не снимался.

Вернулся Пачино в энергичной драме о серийном убийце «Море любви» (1989). Для записи давшей название фильму песни «Sea of Love» неожиданно был выбран Том Уэйтс. Он вывернул наизнанку сентиментальный хит 1959 года (в Америке была известна версия Фила Филипса, в Британии — Марти Уайльда), что было особо примечательно, учитывая, что совсем незадолго

до того, в 1985 году, Роберт Плант превратил эту же песню в хит, записав ее в составе группы The Honeydrippers.

В начале 1989 года Уэйтс также появился на сцене лос-анджелесского «Theatre Center», сыграв роль в спектакле «Дьявольское вино» по пьесе Томаса Бейба. Вместе с ним в спектакле принимали участие Бад Корт, звезда культового фильма «Гарольд и Мод»; Кэрол Кейн, удостоенная оскаровской номинации за дебют в 1974 году в фильме «Хестер-стрит», и Билл Пулман, ставший позже «крутым» американским президентом в картине «День независимости». Чисто актерский, без музыки, театральный дебют Уэйтса завоевал ему немало благожелательных рецензий и привлек немало публики, в числе которой оказались и его партнер по «Чертополоху» Джек Николсон и молодой Шон Пенн.

В целом 1989 год оказался для Уэйтса очень насыщенным. Его можно было услышать (правда, не увидеть) в роли призрачного ночного диджея в фильме Джима Джармуша «Таинственный поезд». Действие позаимствовавшего свое название у последнего сингла Элвиса на фирме «Sun Records» фильма происходит в отеле «Аркада» в Мемфисе, где селится парочка помешанных на Элвисе японских туристов. В фильме также снимались Джо Страммер и Скримин Джей Хокинс.

Следующей работой Джармуша стала «Ночь на Земле» (1992) — пять новелл о пяти таксистах и их пассажирах в пяти различных городах мира. Музыку написал Том Уэйтс. В лос-анджелесском эпизоде снимались Вайнона Райдер и Джина Роуленде; в нью-йоркском — Армии Мюллер-Шталь и Джанкарло Эспозито; в парижском — Беатрис Даль и Исаак де Бонколе; в римском — Роберто Бениньи, и в хельсинкском — Матти Пеллонпаа.

Главный интерес к фильму привлекала Вайнона Райдер — резкая, не выпускающая изо рта сигарету таксистка Корки в первой новелле («Мужчины? Жить с ними не могу, убить их тоже не могу»). Всеобщее внимание было сосредоточено не столько на ее актерской работе, сколько на том факте, что 19-летняя актриса только что разорвала помолвку с Джонни Деппом.

Чтобы сгладить душевную травму, Вайнона работала ночами, беспрерывно курила и один за другим слушала все альбомы Тома Уэйтса. На работе ее состояние, впрочем, нисколько не сказалось, и ее роль стала одной из лучших в фильме. Играющая агента по кастингу Джина Роуленде пытается заполучить Корки в свою базу данных, но та отвечает: «Послушайте, дамочка. Я все про ваше кино знаю. Я понимаю, что вы не шутите, но для меня это не настоящая жизнь».

Музыку к фильму — в полном соответствии с его духом — Уэйтс написал атмосферную. В ней много контрабаса, одинокой трубы, печального саксофона. Но все же это главным образом саундтрек, в котором лишь три вокальных номера. Тем не менее, тот факт, что это был первый новый альбом Тома Уэйтса за пять лет, здорово подогрел к нему интерес. В пресс-релизе говорилось, что саундтрек Уэйтса к «Ночи на Земле» «резонирует с фильмом и проливает на него новый свет». Критики, однако, с этим не согласились. В рецензии в «NME» Дэвид Квантик нашел, что «песни всего лишь варианты медленной грустной темы. В них угадывается Том Уэйтс, мелодии в них запоминающиеся, но слушатель вряд ли воскликнет: «Бог мой! Том Уэйтс схватил поп-музыку за шкирку и швырнул ее в огонь страсти!»»

Журнал «О» писал: «Неровный, пьяный ритм и перкуссия на кастрюлях и мусорных бачках придают слащавым джазово-вальсовым интерлюдиям налет искусства… но пластинка все равно скучнейшая». Журнал «Empire» был в восторге от работы Джармуша, но в целом к фильму у него были претензии: «Вполне развлекательный и тщательно продуманный набор несуразиц, который призван подтвердить случайную суть нашей повседневной жизни. Ничего, по сути дела, в фильме не происходит, но как любит говорить сам Джармуш: «Жизнь не имеет сюжета»».

Режиссер с копной вечно стоящих дыбом волос и поющий актер не потеряли друг друга из виду после выхода «Ночи на Земле». Джармуш вспоминал случай вполне в духе его фильма. «Едем мы как-то в такси, — рассказывал он в интервью Джону Нотону в 1992 году. — И Том напевает песню «Motel Girl», которую он написал для Кита Ричардса. Таксист, турок, поворачивается к Тому и говорит: «Слышь, парень, песня у тебя классная, но лучше бы пел ее кто другой — с голосом у тебя кранты. Чего-то там у тебя со связками не в порядке, тебе надо лекарства от кашля принимать». Том лишь расхохотался: «Ты, побалуй, прав, старина»».

Джармуш и Уэйтс оставались близки все эти годы, состоя в придуманном Джармушем полусекретном сообществе «Сыновья Ли Марвина». В этот тесный круг принимали лишь тех, кто внешне походил на оскароносного (за роль в фильме «Кэт Баллу») актера[220]. Интересно, что именно портрет Марвина красуется над головами Джека и Мэг Уайтов в сцене «Близнецы» джармушевского фильма 2003 года «Кофе и сигареты».

По совершенно непонятным причинам, снятый в 1991 году фильм «Логика района Квинс» — драма о 30-летних, действие которой происходит в вынесенном в название районе Нью-

Йорка, — так никогда и не вышел в британский прокат. Уэйтс там всего лишь мелькнул, но на афишах над названием фильма красовались имена таких звезд, как Джон Малкович, Джейми Ли Кертис, Джо Мантенья и Кевин Бейкон. Критики хвалили картину за «потрясающий актерский ансамбль», но успеху это нисколько не помогло.

Для Уэйтса совершенно очевидно настала пора двигаться в сторону коммерческого мейнстрима. И «лучший» для этого путь нашелся в творчестве экспериментального британского композитора Гэвина Брайерса, с которым они вместе стали работать над проектом, остроумно названным «Jesus' Blood Never Failed Me Yet» («Кровь Иисуса никогда еще меня не подводила»).

Вот как зарождение идеи проекта объяснял сам Брайерс: «В 1971 году мне в руки попала запись голоса старика-бродяги, который тихонечко напевал строку из религиозного гимна. Я сделал из этого длинную оркестровую пьесу, которая была записана в 1975 году. Для новой записи в 1993 году я добавил много новых инструментов и привлек Тома Уэйтса. Несколько лет назад Том мне позвонил — он потерял свой экземпляр оригинальной записи, которая, по его словам, являлась его «любимой пластинкой». Ну и когда я работал над новой версией, я решил попросить Тома принять участие в записи».

Уэйтс на записи как бы «аккомпанирует» неизвестному бродяге. Вместе они дуэтом поют монотонно повторяющуюся фразу «Jesus' blood never failed me yet», а роскошная оркестровка Брайерса придает этой строчке щемящее, трогательное достоинство. Эффект гипнотический и вместе с тем тревожный, напоминающий «Slush»— последний трек, записанный Bonzo Dog Band перед распадом. Там раздражающий стаккатный смех повторяется бесконечно, пока не превращается в ужас, в кошмар, а на фоне его звучит мощный оркестр…

В газете «The Sunday Herald» в 2004 году Гэвин Брайерс вспоминал о записи «Jesus' Blood…» с Уэйтсом в 1993 году: «Он пел под звучащую у него в наушниках запись, губы плотно прижаты к микрофону; в студии кроме меня больше никого не было. Ощущение было такое, будто я нахожусь в компании одного из великих блюзовых певцов прошлого. Он пел с закрытыми глазами, выстраивая фразу, повторяя ее пять-шесть раз, пока не переходил к следующей идее. Иногда получалось тонко и нежно, иногда мощно и даже зло… Во время записи мне ясно были видны все сильные стороны его музыкального дарования: безукоризненное чувство ритма, прекрасно сфокусированная интонация, врожденный музыкальный ум и дикция — четкая, как у Фрэнка Синатры…»

Уэйтс искренне полюбил оригинальную версию песни, пропетую слабым, тихим голосом бездомного бродяги. Но особо дорого ему относительно свежее воспоминание о том, как однажды, на дне рождения его жены Кэтлин, когда гости уже практически разошлись, из радиоприемника вдруг раздался голос бродяги, поющий «Jesus' Blood…». Том и Кэтлин сидели, взявшись за руки, пока песня «не осела, как вечерняя пыль».

В это почти невозможно поверить, но новая версия «Jesus' Blood Never Failed Me Yet», на которой Уэйтс поет дуэтом с давно забытым бродягой, в 1993-м была выпущена и синглом. В чарты она, правда, не попала. Еще более поразительно, что альбом был номинирован на премию «Меркури» 1993 года, хоть и уступил в борьбе за нее группе Suede.

Еще десятилетие спустя «Jesus' Blood Never Failed Me Yet» была включена в альбом «Gavin Bryars: A Portrait» и по этому релизу номинирована на «Грэмми» в категории «Лучший мужской рок-вокал». Нарочно не придумаешь, честное слово… (Правда, премия опять ей не досталась.)

Многие годы Уэйтс занимал свою постоянную нишу где-то на левых задворках мейнстрима, в собственной музыкальной вселенной, полной черных дыр и едва заметных спутников. Многие годы «Jesus' Blood Never Failed Me Yet» не покидала его с проигрывателя. Еще одной любимицей семьи была Агнес Бернелл[221] с неподражаемой первой строкой из песни: «Father's lying dead on the ironing board, smelling of Lux and Drambuie» («Отец лежит мертвый на гладильной доске, пахнет мылом и драмбуйе»)[222]. Нередко, когда его просят назвать любимую пластинку, Уэйтс тянется к полке с надписью «Странности». А если от него не отстают и требуют сказать, какую музыку он слушает теперь, он дает неизменный ответ: «Ramayana Monkey Chant» («Обезьянье пение Рамаяны»).

Журналисты чешут в затылке, но понимания им это не прибавляет, пока, наконец, Уэйтс не смилостивится и не пояснит: «Один парень как-то нашел в джунглях ритуал тамошних жителей: они рассаживаются концентрическими кругами и восстанавливают в пении и танце историю о том, как однажды племя их спасли обезьяны… Обезьяны спустились с деревьев и убили захватчиков. Рамаяна. Обязательно найдите. Ничего похожего вы не слышали».

Ну и, как всегда, эти его меткие реплики. Сочащиеся едкостью и остроумием, они мгновенно просятся в сборник цитат. Поклонники собирают их и называют «уэйтсизмами». Вот пара примеров:

«Дьявола нет, есть только Бог, когда он пьян» (Робину

Уильямсу эта фраза настолько понравилась, что он даже включил ее в свои выступления).

«У меня с алкоголем проблем нет, разве что когда выпью».

«Все, кто мне нравится, либо на том свете, либо больны».

«Нужно шевелиться, машину на ходу собака не обоссыт».

«Я настолько беден, что даже не могу отплатить вам вниманием».

И самый известный, наиболее часто цитируемый его перл: «Champagne for my real friends, real pain for my sham friends»[223]. На самом деле Уэйтс никогда не приписывал себе авторство этого высказывания, хотя оно неразрывно с ним связано. В 1998 году специалист по цитатам Найджел Рис установил его происхождение: «Тост эдвардианских времен, который ирландец [художник] Фрэнсис Бэкон унаследовал от своего отца».

Странно, что, при скудости остроумия в наши дни, «уэйтсизмы» не вошли в словари цитат. В алфавитном списке между поэтами Джоном Уэйном и Дереком Уолкоттом — зияющая пустота. Хотя в один такой цитатник, «The Pan Dictionary of Contemporary Quotations», два его перла — о собаке и движущейся машине и об алкоголизме — все же проникли.

Несмотря на прохладный прием критикой саундтрека «Ночь на Земле», сам факт появления нового альбома Тома Уэйтса был замечен, и выход его в мае 1992 года можно считать началом культа Тома Уэйтса.

Не такие организованные, как мормоны, и не такие преданные, как последователи «преподобного» Джима Джонса в Гайане, приверженцы этого культа фанатеют тихо, тщательно отслеживая каждый шаг великого Уэйтса. Корни культа Тома Уэйтса — в эрудиции и энциклопедических знаниях лидера. Принадлежность к культу — дело тайное, его ритуалы загадочны, а цель абсолютно туманна.

Попивая пенистый капуччино или потягивая предобеденный херес, члены культа тщательно просеивают все мельчайшие подробности вступившей уже в третье десятилетие карьеры. В ту невинную доинтернетовскую эпоху к пожелтевшим газетным вырезкам отношение было такое же трепетное, как к щепке подлинного креста. А на громоздких видеомагнитофонах с почтением смотрели подернутые рябью черно-белые видеозаписи. Уэйтс размахивал руками и бегал по давно забытым сценам — ощущение такое, будто наблюдаешь за снятым через метель старинным баскетбольным матчем.

Те счастливчики, кому довелось побывать когда-то на древних уже концертах, считались первоапостолами…

«Уэйтсизмы» заменили Евангелие… Был составлен список часто задаваемых вопросов («Снимался ли Том Уэйтс в фильмах «Чужой: Воскрешение», «Город потерянных детей» и «Имя розы»?»). Вопрос правомерен… хотя на самом деле во всех этих фильмах играл Рон Перлман, удивительным образом похожий на Уэйтса. Перлман потом стал звездой телесериала «Красавица и чудовище» — не в роли красавицы.

А предмет культового поклонения тем временем продолжал двигаться вперед и вверх. Иногда его заносило в сторону, но назад он не шел никогда. Подход Тома Уэйтса к слову и к миру был искривленный и своеобразный. Его оружие — всегда готовые остроты с изрядной примесью цинизма. Его арсенал — безграничный лексикон и голова, набитая самыми разными тайными знаниями. Но главное, в тире Тома Уэйтса стрелять можно было куда угодно и как угодно.

Наконец, вскоре после выхода «Ночи на Земле» в 1992 году поступило официальное сообщение. В пресс-релизе говорилось: «Песни из спектакля «Черный всадник» станут основой альбома, который выйдет весной 1993 года. Однако ранее, уже осенью нынешнего года, появится не имеющий еще названия альбом нового материала».

В воздухе повисло ожидание. Уэйтс был, конечно, что называется, певцом на любителя, но он все больше и больше обретал репутацию артиста, осмеливающегося идти туда, куда не решаются заглянуть остальные. Традиционных рок-исполнителей все больше теснил очередной взрыв интереса к танцевальной музыке, гараж-року и хип-хопу. Сэмплирование сняло все барьеры и стало источником взаимного раздражения. Однако такой необычный мастер, как Том Уэйтс, из-за своих внезапных поворотов и упрямой решимости по-прежнему вызывал к себе немалый интерес.

Часть III
Straight To The Top
Прямиком к вершине

Глава 29

Решимость Тома Уэйтса двигаться вперед, расширять музыкальные границы и сохранять полную художественную свободу покоилась, к счастью, на солидном фундаменте коммерческого артиста. При всех его упрямстве и бескомпромиссности, у Уэйтса не отнять способности придумать мелодию, за возможность напевать которую многие готовы были платить деньги.

И хотя известность его существенно меньше, чем у таких его собратьев по цеху, как Брюс Спрингстин или Нил Янг, Уэйтс, тем не менее, нашел для себя теплое и уютное местечко в медвежатнике знаменитостей. Подобно Ричарду Томпсону — наиболее близкому ему по статусу британскому музыканту, чьи песни вошли в репертуар R.E.M., Бонни Райт и The Corrs, — Уэйтс, несмотря на завидный послужной список, остается все же немного в тени.

За многие годы Уэйтсу удалось накопить весьма внушительный список песен, которые привлекли известных артистов. Финансовым чемпионом среди них остается, пожалуй, исполненная Брюсом Спрингстином «Jersey Girl». В 1990 году у Уэйтса появился еще один, более неожиданный поклонник — Род Стюарт, который, благодаря уэйтсовской «Downtown Train», пережил свое очередное, повторяющееся раз в несколько лет, возвращение в чарты. В Америке песня добралась до третьего места — наибольший успех Стюарта со времен «Tonight's the Night» в 1976 году. Да и в Британии она оказалась на вполне респектабельном 10-м месте.

Внимание Стюарта на потенциал Уэйтса-композитора обратил глава его лейбла Роб Дики не. «Несколько лет назад я стал предлагать Роду песни, которые, как мне кажется, он мог бы исполнить, — рассказывал Дикинс в интервью Полу Горману из журнала «Music Week». — Помню, как я решился проиграть ему «Tom Traubert's Blues», совершенно не надеясь, что она ему понравится. Еще даже не дослушав до конца, Род сказал: «Класс, мне нравится! Берем. Это будет неожиданный шаг»».

После успеха «Downtown Train» Стюарт записал еще две песни Уэйтса. Для «Tom Traubert's Blues» взяли поставленный в скобки завлекательный подзаголовок «(Waltzing Matilda)», и в 1992 году она стала хитом. Кое-кто предсказывал даже, что слезливая версия Стюарта станет первым номером в самом престижном рождественском чарте в Британии, но она дошла лишь до шестого места и там остановилась.

Еще до того, как заняться разграблением «The Great American Songbook (Volumes 1-99)», Стюарт практически перестал писать песни, предпочитая чужой материал. На его альбоме 1995 года «A Spanner in the Works» есть песни Боба Дилана, Криса Ри и Тома Петти. Есть там и интригующая версия уэйтсовской «Hang on St Christopher» — говорят, что продюсер Тревор Хорн использовал там свыше сотни барабанов и различных эффектов.

Несмотря на столь взаимовыгодное сотрудничество, Уэйтс и Стюарт до сих пор незнакомы. «Том просто чудо, — с восторгом рассказывал Стюарт Нику Джонстону из журнала «Uncut». — Он сказал, что благодаря «Downtown Train» я для него заработал деньги на детский бассейн во дворе дома!»

Запись уэйтсовских песен звездами обеспечивала семье приличный доход. Только одно включение «Jersey Girl» в пятидисковый концертный альбом Спрингстина 1986 года могло бы оплатить несколько бассейнов, а выход ее в качестве второй стороны спрингстиновского сингла «Cover Me» было дополнительным бонусом.

Если желающих записать «Dave the Butcher», «Jockey Full of Bourbon» или «Telephone Call from Istanbul» было не так уж и много, то некоторые песни Уэйтса, особенно ранние, включал в свой репертуар целый ряд артистов.

Потенциал Уэйтса-композитора осознали в мире шоу-бизнеса довольно рано. Чем более хриплым становился его голос, тем менее стандартных певцов привлекали его песни. Коллеги, однако, быстро распознали качество материала, который предлагал седеющий трубадур.

Благодарности, впрочем, от самого Уэйтса было не дождаться. Хотя все эти люди, черт побери, делали ему одолжение — с точки зрения старого ворчуна это, однако, так не выглядело. Чуть ли не первыми песню Уэйтса («Ol' 55» в 1974 году) записали его коллеги по фирме «Asylum» Eagles. Как я уже писал, мнения о своих сотоварищах Том был невысокого — их пластинки, по его словам, годились лишь для того, чтобы «предохранять проигрыватель от пыли».

И если бы только Eagles… Уэйтсовские опусы брали для исполнения многие, в их числе бывший вокалист Fairport Convention Иэн Мэтьюз, Бетт Мидлер, Manhattan Transfer, Тим Бакли и Эрик Андерсон — американский певец, которого под свою опеку одно время хотел взять сам Брайан Эпстайн. В последующие годы такие разные артисты, как Мит Лоуф, Мэри Чейпен Карпентер, Джонатан Ричман, Шон Калвин, Пол Янг, Марианна Фэйтфул, Everything But the Girl, записывали песни Уэйтса, повышая его статус и насыщая его банковский счет.

На пороге нового тысячелетия Hootie & The Blowfish включили «I Hope That I Don't Fall in Love with You» в свой альбом «Scattered, Smothered & Covered». И хотя популярность группы так и не вышла за пределы Америки, дома они были широко известны. Автор, чья песня попадала на альбом Hootie & The BLowfish, уже мог быть уверен в том, что дети его босиком в школу не отправятся.

Поклонники Уэйтса могут по-прежнему сетовать на недостаточный коммерческий успех своего кумира. Но волноваться им не стоит. Впечатленный платиновым дебютом Норы Джонс «Come Away with Me», Том Уэйтс отправил ей свою новую песню «Long Way Home», которую она включила в 2004 году в свой второй альбом «Feels Like Home». Альбом попал на первые места в чартах и принес Уэйтсу не только солидный заработок, но и вывел его на совершенно новую публику.

Боб Сигер, по собственному признанию, «довольно поздно» пришел к Уэйтсу. Однако, познакомившись с Томом в Лос-Анджелесе, суровый детройтский рокер все же записал две его песни («Blind Love», «New Coat of Paint»). «Встречались мы лишь однажды. Я ехал в своем «Мерседесе», стояла страшная жара, на мне гавайская рубашка, и вдруг вижу Уэйтса — весь в черном, рубашка с длинными рукавами, ковбойские сапоги, — рассказывал Сигер в интервью журналу «Rolling Stone». — Я подъезжаю к нему, а он решил, что я, наверное, из ЦРУ — темные очки, «мерс» с телефоном. Я и говорю: «Я Боб Сигер». Он в ответ: «О, Боб! Привет!» Садится ко мне в машину, и мы начинаем болтать. Я спрашиваю: «Чего делаешь?» А он отвечает: «Гуляю». Мне всегда нравилось его творчество, и я стал задавать ему всяческие глупые вопросы о его песнях. Говорю: «Вот в «Cold Cold Ground» у тебя есть строчка «The cat will sleep in the mailbox» («Кошка спит в почтовом ящике»). Я вчера тоже купил своей кошке почтовый ящик». Он на меня смотрит, будто я с Луны свалился. Так мы и беседуем примерно минут пятнадцать. В конце концов, я предлагаю отвезти его куда ему нужно. А он говорит: «Знаешь, отвези меня туда, где мы встретились, я буду гулять дальше»».

Набор поклонников Тома Уэйтса очень пестрый: писатель, автор триллеров Кен Фоллет («с удовольствием встретился бы с ним и расспросил бы, о чем его тексты»); известный мошенник по страховым делам Лорд («называйте меня просто Чарли») Брокет («некоторые его песни превосходны, но сейчас он стал похож на древнего городского глашатая»); художник Рэймонд Бриггс и телеведущий Грэм Нортон выбирали песни Уэйтса в свой набор «Дисков для необитаемого острова»[224]. То же сделал и актер

Колин Ферт — «Heartattack & Vine» напомнила ему о жуткой комнатенке в лондонском районе Чок-Фарм, где он когда-то жил. Для Бонни Райт Уэйтс «настоящий оригинал… окно в мир, в который нам редко доводится попадать»; Пи-Джей Харви с восторгом отзывается о человеке, которого «не волнуют деньги. Он пробует себя в самом разном: пишет музыку для кино, играет в кино, занимается театром», а Кей-Ти Танстолл считает его «одним из лучших в мире мастеров своего дела».

Модный и скандальный телеведущий Рассел Бранд заявил, говоря о Томе Уэйтсе: «В голове у этого парня невероятный карнавал». Еще более неожиданное признание сделал историк телевидения Саймон Шама, который назвал уэйтсовскую «Ol' 55» «самой прекрасной песней о любви с тех пор, как Гершвин и Коул Портер захлопнули крышки своих роялей».

Фрэнк Блэк из Pixies заявил, что «когда я слушаю Тома Уэйтса, мне самому хочется записываться». А актер Роберт Карлайл назвал свой театр «Rain Dog» именно в честь нашего героя. Если Джозефину Харт, жену известного финансиста и галериста Лорда Саатчи и организатора самых престижных в Лондоне поэтических чтений, привлекла «чистая поэзия» уэйтсовских текстов, то телеведущая Шиан Ллойд просто обожает его голос.

Похвалы Уэйтсу расточали Джек Николсон, Элвис Костелло, Джонни Депп, Нора Джонс, Том Йорк, Кейти Мелуа, Брюс Спрингстин, Вайнона Райдер, Ник Кейв, Джейми Каллум, Дэйв Мэтьюз, Кит Ричардс, Марианна Фэйтфул, Ким Уайлд, Род Стюарт, Джерри Холл, Дон Блэк, Крис Юбанк, группы U2, Coldplay, StarsaiLor, Muse, Depeche Mode, Travis… В целом получается неплохой список рождественских открыток. Неудивительно, что в недавнем очерке о нем «Hot Press» назвала Уэйтса «самым стильным человеком во всей вселенной».

Поклонники-знаменитости в век знаменитостей. Много лет назад, когда Энди Уорхол предсказал, что «в будущем каждый человек получит свои 15 минут славы», все ахнули в восторге. Теперь, в нашу лихорадочно переменчивую эпоху XXI века, даже эти 15 минут кажутся ужасно долгим сроком.

И все же Том Уэйтс удержался. Постоянно передвигая границу между самим собой и своей публикой, он избрал маску непроницаемости, которую трудно поддерживать, появляясь при первом удобном случае на любом телешоу. Извлекая, как фокусник, из рукава различные личины «Тома Уэйтса» и благоразумно меняя время от времени свой облик, он сумел полностью оставить в тени свою личную жизнь, давая в то же время публике более чем достаточно пищи для воображения.

Всегда приятно, когда твое умение писать песни высоко оценивают, и как всякий, кто стремится держаться чуть поодаль, Уэйтс, видимо, вдвойне радовался тому, что их записывают другие.

К концу века пошла мода на трибьюты, в которых звезды сегодняшнего дня выражали признательность своим предшественникам. Среди таких сборников в стиле «мы недостойны» были трибьюты Сиду Баррету, Ричарду Томпсону, Нику Дрейку и целых два Леонарду Коэну — все с участием роскошного списка звезд.

В записи «Step Right Up: The Songs of Tom Waits» приняли участие 10,000 Maniacs («I Hope That I Don't Fall in Love with You»), The Wedding Present («Red Shoes by the Drugstore»), Пит Шелли («Better Off Without a Wife») и Violent Femmes («Step Right Up») — и все при этом преклоняли колени.

Получился вполне достойный, хорошо оформленный сборник, на обложку которого поместили фото старого пристанища Уэйтса в мотеле «Тропикана». А в сопроводительном тексте к «Step Right Up» музыканты объясняли, почему они захотели принять в этой работе участие. Вот что написали, например, Pale Saints, исполнившие на диске «Jersey Girl»: «Том Уэйтсу мало того, что он пишет великолепные песни, он постоянно заглядывает в самые темные уголки в поисках нового вдохновения и способов его выражения. Редкий артист, обладающий волей делать именно то, что он хочет, и умением эти свои желания воплотить в нужную форму».

Единственной архивной записью на диске стала спетая Тимом Бакли еще в 1973 году «Martha». Менеджер Бакли Роберт Даффи вспоминал: ««Martha» была записана для альбома «Sefronia». В 1973 году Том и Тим знали друг друга и даже играли вместе в собранной лейблом «Asylum» команде по софтболу. Тим услышал «Martha» на альбоме «Closing Time» и сразу же захотел ее записать. Тим говорил о том, насколько визуальны песни Тома». Если учесть, что верхом физических усилий для Тома Уэйтса всегда было открывание пивной банки, то представить себе его играющим в софтбол довольно трудно.

Еще одним трибьютом Тому Уэйтсу стал альбом «Temptation» — пластинка канадской певицы Холи Коул, которая в джазово-кабаретном стиле пропела 17 уэйтсовских песен, в том числе и такие известные, как «Jersey Girl», «(Lookin' for) The Heart of Saturday Night» и «Soldier's Things». Не меньшее удовольствие, чем сам довольно приятный альбом, доставляет и чтение сопровождающего его пресс-релиза, из которого мы узнаем, что «Том Уэйтс, наряду с Леонардом Коэном, Рэнди Ньюманом и

Джони Митчелл, один из величайших поэтов современной поп-музыки. Его тексты — вдохновенная смесь сюрреалистической образности и уличного сленга. В его музыке переплетены регтайм, джаз, госпел, кантри, свинг и Стравинский. Во всех песнях Тома Уэйтса неизменно присутствует ирония, вызванная постоянной напряженностью между Томом — городским простаком и Томом — искушенным авангардистом. Такой материал идеален для Холи Коул, которая сама проектирует изломанные музыкальные строения, постоянно отыскивая подтекст в кажущемся прямолинейным тексте».

С другой стороны, актриса Скарлетт Йохансон засела в конце 2006 года в студию для записи целого альбома песен Уэйтса. («Представьте себе ее версию «Earth Died Screaming»!» — заискивающе-восхищенно писал журнал «Q».)

Изредка подобные версии даже превосходили оригинал. Ramones взяли из альбома «Bone Machine» песню «I Don't Wanna Grow Up». Уэйтсовский оригинал звучал как пьяная матросская песня, записанная на дне трюма хором сварливых карликов. Ramones же превратили ее в фирменный трэш. «I Don't Wanna Grow Up» («Я не хочу взрослеть») вошла в легендарный последний альбом группы «Adios Amigos» и, наряду с такими более ранними песнями группы, как «I Don't Wanna Go Down the Basement» («Я не хочу спускаться в подвал») и «I Don't Wanna Walk Around with You» («Я не хочу гулять с тобой»), лишь в очередной раз подтвердила их репутацию несгибаемых негативистов.

Под влиянием прозака, правда, мировоззрение группы несколько улучшилось, и появились названия, начинающиеся уже с позитивного «я хочу…» («I Wanna Sniff Some Glue» — «Я хочу нюхать клей», «I Wanna Be Your Boyfriend» — «Я хочу быть твоим парнем», «I Wanna Be Sedated» — «Я хочу отрубиться»).

В аннотации к «Anthology» Ramones Дэвид Фрик писал: ««I Don't Wanna Grow Up» — изоляционистская вариация питер-пэновской мечты о вечной молодости, мольба о том, чтобы вырваться из постоянно раздираемой ненавистью семейной жизни, из засасывающего телика, из мира, погрязшего в безумном мутном потоке. Ramones узнали себя в строчках: «Я не хочу быть полным сомнений, / Я не хочу быть хорошим бойскаутом, / Я не хочу научиться считать, / Я не хочу иметь самый большой счет, / Я не хочу взрослеть!»».

Восхищение было взаимным, и Уэйтс, безусловно, находил немало для себя близкого в безумной двухаккордовой мощи Ramones. В 2003 году вместе с U2, Kiss, Red Hot Chilli Peppers, Green Day и Pretenders он принял участие в записи «Tribute to The Ramones». Он выбрал «The Return of Jackie & Judy» из альбома

«The End of the Century»: «Джеки — букмекер, Джуди в банке служит, оба приезжают в Нью-Йорк, чтобы послушать Ramones…» Самым непостижимым образом, после того как собственную его работу многие годы игнорировали, за эту песню Уэйтс был номинирован на «Грэмми» в категории «Лучшее вокальное рок-исполнение». Но даже и в XXI веке устроители «Грэмми» так далеко зайти не могли, и награду в конечном счете получил… Дейв Мэтьюз.

И хотя доходы от записи его композиций другими были явно нелишними, особенно приятным был для Уэйтс комплимент, полученный в виде записи его песни от артиста, которым сам он всю жизнь восторгался. Уэйтс был горд тем, что появился рядом с Роем Орбисоном на «Black And White Night», а теперь счастлив оттого, что соратник Большого О по легендарной «Sun Records» Джонни Кэш включил «Down There by the Train» в свой триумфальный альбом 1994 года «American Recordings».

Кэш к тому времени уже десятилетие, если не больше, пребывал в полузабвении, выпуская один за другим довольно безликие альбомы на все больше и больше терявшем к нему всяческий интерес лейбле, пока в 1986 году «Columbia Records» наконец не рассталась с Джонни Кэшем. Выраженную Дуайтом Якамом[225] ярость разделяли многие: «Это выходит за все рамки приличий! Он выстроил все здание фирмы».

Ко всеобщему изумлению, и в первую очередь самого «Человека в черном», руку спасения ему протянул независимый продюсер Рик Рубин. В начале 80-х Рубин был со-основателем «Def Jam Records», и именно осуществлявшаяся его лейблом поддержка таких артистов, как Run DMC, LL Cool J, Public Enemy и Beastie Boys, помогла ввести рэп в общекультурный мейнстрим. Однако наряду с рэпом Рубин обожал еще и тяжелый металл, и еще до Кэша он продюсировал альбомы AC/DC, Slayer и Red Hot Chilli Peppers.

Даже в абсолютно расслабленном стиле «сэмплируй-и-будь-что-будет» середины 90-х альянс между Джонни Кэшем и Риком Рубином был достаточно невероятен, чтобы заставить многих удивленно поднять брови. Оказалось, однако, что Рубин хочет от Кэша простейшего — вокал плюс гитара — альбома, который вернул бы его к тем самым революционным корневым записям на «Sun Records» сорока годами раньше.

Альбом «American Recordings» уверенно вернул Кэша в центр всеобщего внимания. Его первый за 30 лет сольный концерт в модном зале «Viper Room» в Лос-Анджелесе собрал звездную публику, в числе которой были Джонни Депп, Джульетт Льюис и Шон Пенн. С неменьшим энтузиазмом было встречено и

появление Кэша в качестве главного артиста на фестивале Гластонбери в 1994 году. Внезапно Джонни Кэш вошел в моду. Однако лучше всего статус Кэша как иконы понял и охарактеризовал его старинный друг Крис Кристоферсон: «Он выделяется в любой группе… просто сердцем и душой своей музыки. Как старый койот в стайке пуделей».

Для Кэша это был альбом «греха и искупления». И где-то там — среди песен Леонарда Коэна, Лудона Уэйнрайта, Криса Кристоферсона и самого «Человека в черном» — был и Том Уэйтс, отличившийся своей «Down There by the Train», о которой журнал «Time» писал, что это «райский поезд для грешников в поисках праведности». В уэйтсовской песне Кэш звучит величественно — седой, узловатый старик, поющий о поезде, направляющемся к вратам ада.

«American Recordings» был осыпан самыми высокими похвалами: «эпохальная американская запись» («Billboard»); «безусловно, один из лучших его альбомов» («Rolling Stone»); «Своим великолепным альбомом Джонни Кэш достиг новой музыкальной вершины» («Time Out»).

«Рик Рубин всем рассказывал, что я слушал и выбирал песни, — говорил Кэш в интервью Терри Стонтону из «NME» в 1994 году. — Он действительно попросил кое-кого написать специально для меня песни. Так я получил «Down There by the Train» Тома Уэйтса. Я слышал раньше его имя, но не больше, и потому сходил и купил несколько альбомов. Он очень специальный автор, мой автор. Здорово, что есть люди, которые так пишут».

«Кто-то спросил меня, нет ли у меня песни для Джонни Кэша, — вспоминал Уэйтс в 2006 году в интервью Мику Брауну для «The Word». — Я чуть со стула не свалился. Была у меня незаписанная еще песня, и я говорю: «Вот есть одна, как раз для Джонни — поезда, смерть, Джон Бут, крест… Подойдет?»»

Альбом «American Recordings» дал Джонни Кэшу столь необходимый ему в конце жизни толчок, который помог навечно закрепить его статус американской иконы. Когда Кэш умер в сентябре 2003 года, этот альбом 1994 года часто называли началом его третьей карьеры. И Том Уэйтс был особенно горд своей причастностью к этому заслуженному возрождению.

Первый приз в могущественной компании на «American Recordings» нужно отдать Нику Лоу за емкую фразу (Из песни «The Beast in Me».) «Patently unclear, if it's New York or New Year» («Совершенно не ясно, то ли это Нью-Йорк, то ли это Новый год»). Но Уэйтс, связав предательство Христа с убийством Линкольна, выдал строки не хуже: «There's no eye for an eye/ There's no tooth

for a tooth/I saw Judas Iscariot carrying John Wilkes Booth» («Нет ока за око, / Нет зуба за зуб. / Я видел, как Иуда Искариот тащит Джона Бута»).

Глава 30

Имя его звучало в самых правильных местах, песни его записывали самые знатные и славные певцы, а его собственные релизы встречали восторженный прием. Тем не менее, большую часть 90-х Том Уэйтс сосредоточен на карьере киноактера.

Назвать его «кинозвездой» было бы, пожалуй, чересчур: большинство его ролей — мелкие эпизоды. Но эпизоды запоминающиеся и в престижных фильмах. Мало было в 90-е годы фильмов, которых ждали с большим нетерпением, чем «Два Джейка», где Джек Николсон, спустя почти 20 лет, вновь появился в роли частного детектива Джейка Джиттса, прославленного по знаменитому «Китайскому кварталу».

«Китайский квартал» почти сразу после выхода в свет в 1974 году обрел статус классики. В нем для этого было все: напряженная атмосфера 40-х, уверенная режиссура Романа Полански, запутанный лабиринт сценария Роберта Тауна, изобилие стильных костюмов, страстная загадочность Фэй Дэнауэй, приторный злодей Джона Хьюстона… И над всем этим царил, конечно же, Джек.

Слухи о возможном сиквеле ходили в течение многих лет. Но даже по царящим в Голливуде специфическим законам кинопроизводства, «Два Джейка» — фильм совершенно уникальный. Николсон все еще купался в лучах славы «Бэтмана», который взлетел на самую вершину коммерческого успеха. Но Джек не только согласился играть в сиквеле «Китайского квартала», но должен был выступить еще и в редкой для себя роли режиссера.

Роль второго Джейка должен был играть продюсер фильма Роберт Эванс. Эванс начинал свою кинокарьеру в качестве актера («The Fiend Who Walked The West» — вестерн, 1958), но к тому времени не снимался уже более 30 лет. Хотя с другой стороны камеры он завоевал репутацию одного из самых авторитетных продюсеров Голливуда («История любви», «Крестный отец», «Китайский квартал»).

Первоначально в качестве режиссера предполагался сценарист Роберт Таун, но он примириться с Эвансом-кино-актером не мог. Затем Таун разругался и со своим дружком Николсоном. Несколько лет «Два Джейка» болтались в подготовительной стадии, пока Николсон наконец не решился взять бразды фильма в свои руки.

Даже в «Китайском квартале» сюжет казался усложненным. В «Двух Джейках» он был и вовсе смутным. Интрига, закрученная

на сей раз вокруг сделок с землей, была слишком запутанной. Еще сорока годами ранее даже Рэймонд Чандлер не мог разобраться в сюжете «Большого сна», хотя сам его написал. История «Двух Джейков» была такой же густой и насыщенной, как и нефть, о которой она повествует. В фильме имели место, впрочем, славные моменты: дух «Китайского квартала» незримо витал над сиквелом — Джиттсу видятся призраки семьи Малрей, и он признает, что «следы прошлого повсюду». Николсон здесь так же впечатляющ, как и в первом фильме, — скользкий как никогда. Его Джиттс на сей раз ветеран войны, но участие в боях нисколько не притупило его лаконичного остроумия. «Таких людей, как он, не арестовывают, — предостерегает в какой-то момент его Джейк. — В их честь называют улицы».

Когда фильм наконец в 1990 году вышел — спустя пять лет после начала съемок, — прием он встретил весьма прохладный. Журнал «Variety» счел его «путаным» и «бестолковым». Британские критики были добрее. «Фильм целится в Луну, но даже когда промахивается, делает это в величественном стиле», — писал журнал «Empire». В конечном счете «Два Джейка» так и не смогли выбраться из-под тени «Китайского квартала», и через некоторое время их полностью оттеснил и затмил куда более уверенный «Секреты Лос-Анджелеса».

Уэйтс, игравший насмешливого полицейского, появился лишь в одной короткой сцене, где он практически буквально пинает николсоновского Джиттса. Том выглядит так, будто искренне наслаждается своим гадким поведением и счастливым воссоединением с давним партнером по «Чертополоху». Да и внешне, облаченный в строгий костюм образца 1948 года, он вполне соответствует роли.

Наряду с таким престижным фильмом, как «Два Джейка», Уэйтс появился в 1990 году и в малоизвестной ленте «Медвежья шкура», где сыграл роль актера из «Панча и Джуди»[226].

«Смертельное падение» — еще один фильм со сложным и запутанным сюжетом, в котором снялся Уэйтс. Он также исчез практически сразу после выхода в свет, несмотря на внушительный актерский состав (Николас Кейдж, Джеймс Кобурн, Питер Фонда) и сценарий и режиссуру Кристофера Копполы (племянник давнего учителя Уэйтса Фрэнсиса Форда). Слова на афише — «Никогда не знаешь, кому верить… чему верить… куда бежать…» — относились к истории похищения бриллиантов. Своей публики фильм так и не нашел.

«Игры в полях господних» был одним из престижных проектов 1991 года. Долгожданный после «Чертополоха» новый фильм Эктора Бабенко — экологический триллер, в котором

группа американских наемников оказалась замешана в судьбу индейского племени в джунглях Амазонки. Именно в это время Стинг прилагал отчаянные усилия, стремясь пробудить интерес публики к судьбе исчезающих джунглей… Но, как и вышедший примерно тогда же «Знахарь», «Игры в полях господних» стали еще одной неудачной попыткой Голливуда запрыгнуть на подножку уходящего в амазонские джунгли поезда. Даже объединенные усилия Уэйтса, Дэррил Хана, Тома Береджера и Кэйти Барнс не смогли его спасти. А едкое замечание журнала «Empire»: «Вряд ли эти три часа беспросветной скуки помогут трагедии Амазонки», — суммировало общее настроение по поводу фильма.

Куда лучшим опытом, причем для всех, кто был в нем задействован, оказался «Король-рыбак» Терри Гиллиама. Уэйтс, хоть имя его в титрах и не указано, появился там в роли нищего ветерана Вьетнамской войны, который живет и побирается на Центральном вокзале Нью-Йорка. Вслед за «Бразилией», одним из главных фильмов 80-х, Гиллиам с головой окунулся в работу над «Приключениями барона Мюнхгаузена» (1988) — первым из его амбициозных, хаотичных, крупномасштабных провалов. Следующий фильм «Король-рыбак» (1991) стал первым, который он снял не по собственной идее. Работая по существующему сценарию Ричарда Ла Гравенезе, Гиллиам признавал: «Я делал этот фильм, чтобы понять, являюсь ли я на самом деле кинорежиссером. Я понимал, что умею делать кино… Но режиссер ли я? Режиссура — всего лишь одна из специальностей, которые необходимы для того, чтобы перенести фильм из головы в сценарий, затем в бюджетную смету, затем на монтажный стол и лишь затем на экран и, наконец, прочь из головы…»

Помещенный в современный Нью-Йорк, «Король-рыбак» предоставил Робину Уильямсу и Джеффу Бриджесу их чуть ли не самые лучшие роли. В этой драме сплелись любовь, искупление и Святой Грааль… «Там были превосходные характеры, и эмоционально это очень сильная история, — говорил Гиллиам, отвечая на вопрос о том, что привлекло его к «Королю-рыбаку». — И Святой Грааль! У меня уже был опыт фильма со Святым Граалем!»[227]

Самая поразительная сцена «Короля-рыбака» приходится на момент непосредственно после того, как Бриджес буквально сталкивается с персонажем Уэйтса. Над головами тысяч пассажиров в здании Центрального вокзала вертится мерцающий шар; пассажиры внезапно прекращают свое хаотичное мельтешение, разбиваются на пары и начинают вальсировать в архитектурных красотах выстроенного в стиле арт-деко здания.

От этой сцены захватывает дух — краткий момент киномагии, который так же мгновенно и неожиданно прекращается, и все возвращается к обычной повседневной суете.

Прислонившись к колонне, с кружкой в протянутой руке, в которую он надеется получить подаяние, Уэйтс выглядит и звучит с горечью изможденного бедами и обидами ветерана. Это человек, переживший свое жизненное предназначение, вернувшийся в страну, которая предпочла бы забыть и о нем, и о ему подобных. Досталась Уэйтсу и емкая реплика своеобразного «морального светофора». Он понимает, что спешащие мимо него люди до смерти зажаты и закомплексованы, что, придя на работу, они будут подобострастно лизать задницу начальству. «Они платят, чтобы не смотреть», — с презрением сплевывает он из своего инвалидного кресла. Уэйтс остро и глубоко прочувствовал свою крохотную роль — вместе с ним мы физически ощущаем горечь от проносящейся мимо равнодушной толпы.

«Король-рыбак» светится умением Гиллиама привнести магию в обыденность: по Пятой авеню верхом на лошади скачет облаченный в полные доспехи Красный Рыцарь; на Центральном вокзале танцуют вальс, а роман между трагичным героем Робина Уильямса и незадачливой Амандой Пламмер не может не трогать. Мерседес Руель заслуженно была удостоена «Оскара» за лучшую роль второго плана — подруги эгоистичного и тщеславного диджея Бриджеса, разрыв с которым она играет очень убедительно.

Нетрудно понять, чем «Король-рыбак» привлек Уэйтса… Находясь на самом дне, персонаж Джеффа Бриджеса Джек Лукас получает в подарок куклу Пиноккио (не забывайте: Пиноккио был одной из ролевых моделей для Уэйтса); а Робин Уильямс на протяжении всего фильма напевает песенку «How About You» (со словами «I like a Gershwin tune…»)[228] — еще один элемент, который был близок Тому Уэйтсу в молодости.

Несмотря на всю мимолетность роли в «Короле-рыбаке», между Гиллиамом и Уэйтсом установилась связь, и в следующем фильме режиссера — «Двенадцать обезьян» — уже вовсю звучала уэйтсовская песня «Earth Died Screaming».

И хоть принят «Король-рыбак» был хорошо, он, тем не менее, — как это нередко бывает с фильмами Уэйтса — оказался совершенно несозвучен ожиданиям массовой публики начала 90-х годов. Составляющие самую значительную часть киноаудитории мальчики-подростки, юноши и молодые люди в возрасте от 16 до 24 лет, вряд ли могли откликнуться на волшебную и трогательную историю об отчаянии, заброшенности и искуплении. Эту ситуацию лучше всего сформулировал режиссер

— герой «Сладкой свободы», сатирического фильма Алана Альды о кинобизнесе: «Им нужны от кино три вещи: обнаженка, неподчинение старшим и разрушение имущества!»

Публика тогда рвалась на романтические комедии типа «Привидение» и «Красотка» и насыщенные спецэффектами картины вроде «Вспомнить все» и «Универсальный солдат». Хорошо продавались, как всегда, секс и насилие — свидетельство чему кассовый успех «Основного инстинкта» и «Молчания ягнят». Но любовная история, наполовину фантазия, наполовину гневное обличение незавидного положения деклассированных?

Даже и без Уэйтса в качестве зловещего талисмана, вряд ли такой фильм мог рассчитывать на кассовый триумф. И все же «Король-рыбак» — трогательная и умная сказка, в которой фантазия органично переплетена с печалью и грубостью повседневной жизни, — заслуживал лучшей участи.

Сам Уэйтс мало где еще был столь же убедителен на экране. Фильм также в очередной раз напомнил, насколько превосходный актер Джефф Бриджес, и что даже Робин Уильямс в соответствующих обстоятельствах может возродить ту магию, по которой он запомнился в фильме «Доброе утро, Вьетнам». Когда четверо героев возвращаются после первого свидания, Бриджес бросает едкую реплику о дешевых любовных романах. «Любовь — не дешевка», — резко возражает ему Уильямс.

Глава 31

После того как Фрэнсис Форд Коппола спустил миллионы в пустоцвет «Клуб «Коттон»», в любой другой профессии его чурались бы как чумы и занесли во все возможные черные списки. Но это, черт побери, кино. И Коппола продолжал снимать дальше. И дальше. И дальше…

Прочие сделанные Копполой в 80-е годы фильмы были как всегда интригующими: в «Пегги Сью вышла замуж» обыгрывалась увлекательная идея возвращения 43-летней Кэтлин Тернер в 1960 год — в собственное подростковое прошлое. Глядя на него с высоты взрослого человека, она начинает понимать, как принятые в юности решения влияют на будущее. Если бы молодость знала… Идея была увлекательная, но, выйдя на экраны сразу вслед за «Назад в будущее», фильм успеха не имел.

В том же 1987-м вышел «Сад камней», где Коппола вернулся к теме Вьетнамской войны, столь близкой ему еще со времен «Апокалипсиса сегодня». На этот раз в центре картины — морские пехотинцы, охраняющие в 1968 году могилу Неизвестного солдата на Арлингтонском Национальном кладбище в Вашингтоне. Война для них — темная и далекая сила. Копполу интересовали не столько те бедолаги, кто несет службу в джунглях, сколько профессиональные военные-карьеристы с их тщательно отрепетированными маневрами. Однако этот честный и сильный фильм шел не в ногу со временем и быстро исчез.

«Такер: человек и его мечта» (1988) получился визуально динамичным, но в основе своей провальным. Надежный, как часы, Джефф Бриджес играл Престона Такера, инженера-автомобилестроителя, который в 40-е годы мечтает вывести на рынок недорогой семейный автомобиль «Торпеда Такера». Автомобильные корпорации в Детройте прознают о его изобретении и безжалостно ломают его мечту.

«Судьба Такера — классическая американская история об успехе: сам себя за волосы вытащил из грязи в князи, — с энтузиазмом делился со мной в Лондоне Уэйтс еще за пять лет до того, как Коппола начал съемки. — Он пошел войной на крупнейшие автомобильные компании. Его за это смешали с грязью, но в его «торпеде» были дисковые тормоза, реечное управление и автоматическая трансмиссия. Галлона бензина хватало на 60 миль, появились задние стеклоочистители, открывающаяся крыша. Фрэнсис, как мне кажется, видит во всем этом метафору своей собственной жизни — американский творец, бунтующий против Форда и Шевроле…»

Несмотря на его влюбленность в автомобили и почти энциклопедические знания о них, самому Уэйтсу в «Такере» места не нашлось. Ощущение возникало, однако, такое, что, реши Коппола снимать фильм об обуви, Уэйтс окажется тут же, только позови.

Все фильмы Копполы — даже самые бестолковые провалы — имеют свои славные моменты. В «Такере» таким моментом была призрачная встреча между неизменным оптимистом Бриджесом и дерганым Говардом Хьюзом, которого удивительно точно сыграл Дин Стокуэлл. Одна эта сцена сумела больше рассказать о безграничной амбициозности параноидального магната, чем весь раздутый «Авиатор» Скорсезе.

Благодаря Копполе фильм получился зрелищным, а неукротимая энергия Бриджеса придала ему цельности. «Такер» воспел силу мечты и воображения в искреннем победительном стиле ранних фильмов Фрэнка Капры. Однако публика и критика конца 80-х остались абсолютно равнодушными к визионерству сорокалетней давности и к мечте построить «автомобиль завтрашнего дня — сегодня!».

Опять потерпевший нокаут и стоящий на пороге своего 50-летия Коппола в 1989 году остро нуждался в настоящем полноценном успехе. Даже личная трагедия (его сын Джанкарло утонул во время несчастного случая в 1986 году) не отвлекла его от сверлящей мысли: спасти репутацию и состояние можно лишь кассовым успехом. Со времен последнего снятого им блокбастера минуло уже почти 20 лет, и давление на него росло… Настала пора вернуть режиссера в семейство Корлеоне.

Всем остальным казалось, что время для этого пришло, сам Коппола же никак не мог рассеять свои собственные сомнения. «Крестный отец» был для него постоянно нависающим над головой прошлым — как Beatles для Пола Маккартни или «Гражданин Кейн» для Орсона Уэллса. И вплоть до официального объявления Коппола отмахивался от идеи: «Меня не настолько интересуют истории о гангстерах».

В 1990 году в мире кино, как и сегодня, почти не было незыблемых истин. Однако намерение Фрэнсиса Форда Копполы завершить долгую кровавую сагу семьи Корлеоне третьей заключительной частью «Крестного отца» казалось неопровержимой гарантией кассового успеха. Неудивительно, что «Крестный отец III» стал самым ожидаемым фильмом года, если не десятилетия.

За 18 лет, которые прошли с момента появления первого фильма, «Крестный отец» и его сиквел обрели почти мифический статус. Открытые в них актеры (Пачино, Де Ниро) стали

безусловными звездами, и история послевоенного американского кино уже была немыслима без «Крестного отца». Озвученные в фильме правила и законы вошли в жизнь, появились бесконечные пародии и не менее бесконечная череда более или менее удачных подражаний.

Но главное, крепла убежденность, что, воссоздав портрет Америки через глаза и дела клана Корлеоне, Коппола, Марио Пьюзо и Роберт Эванс сумели создать по-настоящему бессмертное произведение искусства. Как бы ни трансформировались средства показа — плазменный экран, телевизор или мобильный телефон, «Крестного отца» смотреть будут всегда.

«Крестным отцом II» Коппола поднял ставку еще выше. И по сей день это единственный сиквел, удостоенный «Оскара» в категории «Лучший фильм». Более того, это единственный сиквел, который, как утверждают некоторые, оказался лучше своего предшественника. Задрав планку на такую высоту, Коппола понимал, что уже одно намерение создать третью, заключительную часть трилогии может направить в его сторону остро наточенные ножи критики. А провал в этот раз будет катастрофическим, если не смертельным. Если «Крестный отец III» не сумеет привлечь к себе публику, в киномире больше не останется людей, готовых потакать капризам Фрэнсиса Форда Копполы.

Реализация «Крестного отца III» была процессом не менее мучительным и сложным, чем организация свадьбы в семье Корлеоне. За 5 млн долларов Аль Пачино согласился еще раз выступить в главной роли Майкла; Дайан Китон вновь была привлечена в роли его многострадальной жены Кей, а Талия Шайр опять сыграла бессловесную сестру Конни. Роберт Дюваль, не сумев выбить за свою роль Тома Хагена гонорар, равный тому, который получил Пачино, к сожалению, выпал, и место его занял вкрадчиво-мягкий Джордж Хэмилтон.

Свежую кровь — в буквальном смысле — привнесли Энди Гарсиа, Джо Мантенья и Бриджет Фонда. Но из всего длительного процесса подбора актеров самым громким событием стала потеря Вайноны Райдер, которая согласилась было играть дочь Майкла Мэри. Однако абсолютно истощенная ролью в «Русалках» актриса слегла с нервным срывом. Она валялась в Риме с температурой 40, и было совершенно очевидно, что никоим образом молодая актриса не окажется в состоянии принять участие в столь непростых съемках. В отчаянии Коппола взял на роль Мэри собственную дочь Софию, и еще даже до начала съемок в воздухе запахло кровью.

Конечно, надежд на то, что «Крестный отец III» произведет

такой же фурор, как и оригинал, не было. Однако после его выхода в 1990 году мнения — как это всегда бывает с Копполой — резко разделились. Критики обвиняли его в том, что, вернувшись на места былой славы, он пошел по легкому пути, а поклонники восхваляли решимость двигаться дальше, закрыв книгу о Корлеоне раз и навсегда.

«Каким бы странным это ни выглядело, но по ходу картины значение роли Майкла сужалось, и трагедия в духе короля Лира, к которой стремился Коппола, так и осталась неосуществленной», — писал в газете «Observer» Филипп Френч. Журнал «Variety» полагал, что «Крестный отец III» не уступает своим предшественникам в «интенсивности повествования, эпическом размахе, социально-политическом анализе, физической красоте, глубине чувств героев и понимании среды», но журнал «Empire» в то же время рассудил, что «поклонники первых двух фильмов вряд ли сочтут «Крестный отец III» достойным наследником традиции». «Rolling Stone», тем не менее, признавал, что «это все же «Крестный отец», и в некоторых своих моментах фильм является, безусловно, трогательным».

В конечном счете «Крестного отца III» ожидал кассовый успех. Он был также номинирован на лучший фильм и лучшую режиссуру на «Оскаре» 1990 года, но уступил в борьбе за оба главных приза «Танцам с волками» Кевина Костнера. Не добившись такого же финансового успеха, как его предшественники, «Крестный отец III» все же сумел увести Копполу с края пропасти, на которой он находился.

Стремясь сравняться с кассовым успехом вышедшего в 1991 году триллера «Мыс страха» своего современника Мартина Скорсезе (этот фильм, к слову сказать, остается единственным подлинным блокбастером Скорсезе), Коппола стал думать о картине, которая укрепила бы завоеванные «Крестным отцом III» позиции и в то же время гарантировала бы ему финансовую стабильность. Он понимал, что в царившем тогда в кинобизнесе климате это была единственная возможность делать фильмы, которые он хотел, а не те, которые ему диктовали бы студийные боссы.

Ответ пришел из неожиданного источника. Подыскивая для себя роль после так и не доставшейся ей Мэри Корлеоне, Вайнона Райдер увлеклась основанным на легенде о графе Дракуле оригинальным сценарием Джеймса Харта под названием «Нерассказанная история». Харт начал писать сценарий еще в 1977 году и несколько лет спустя лишь чудом сумел увильнуть от намерения Fleetwood Mac превратить его — о ужас! — в рок-мюзикл. Теперь, по прошествии многих лет, Райдер оказалась

совершенно очарована тем, как Харт вернул Дракулу Брэма Стокера к его драматическим корням.

Поначалу Райдер хотела привлечь к постановке британского режиссера Майкла Эптеда. Однако, желая загладить перед Копполой вину за отказ сниматься в «Крестном отце III», она решила отвезти сценарий Копполе в его дом в Напа-Вэлли. «Я даже и не надеялась, что он станет его читать, — вспоминала впоследствии Райдер. — Думала, он будет либо занят, либо его это не заинтересует, но Дракула оказался идеальным выбором.

Я думаю, что и меня, и Фрэнсиса в сценарии привлекло одно и то же: романтизм, чувственность, эпический размах. Настоящая страстная любовная история. Это история Дракулы, а вовсе не очередная киношка о вампирах. Для меня это история человека, воина и аристократа. Он не похож на других людей, он загадочен и очень сексуален — опасно притягателен».

«Дракула» Брэма Стокера был одной из самых первых книг, которую прочел в возрасте девяти лет впечатлительный Фрэнсис Коппола. Поэтому сценарий Харта, в котором Дракула вызволен, наконец, из плена постмодернистской иронии и возвращен в родную туманную Трансильванию с ее воющими волками, не мог его не увлечь. Проект также позволял Копполе вернуться к жанру фильма ужасов, к которому он не обращался после своего дебюта 1963 года — снятого для продюсера Роджера Кормана фильма «Безумие 13».

Вновь обретший прагматизм Коппола прекрасно осознавал реалии своей ситуации. «Я на самом деле хотел укрепить отношения с голливудскими студиями, — откровенно признавался он Крису Хиту. — Ковать железо надо пока горячо, и я все еще пользовался их благосклонностью после «Крестного отца III». Мне нужно было утвердить эту благосклонность крепким мейнстримовским успехом, с тем чтобы на ближайшие годы обеспечить работу «American Zoetrope»».

К моменту, когда Коппола взялся читать сценарий Харта, на экраны только вышел первый фильм сценариста — «Капитан Крюк» (1991). Это был один из тех проектов, которые на бумаге кажутся беспроигрышными. Сам Стивен Спилберг — признанный мастер переноса детского воображения на экран — снял историю Питера Пэна, а актерский состав включал Робина Уильямса, Дастина Хоффмана, Джулию Робертс и тогда еще дебютантку Гвинет Пэлтроу. Но, если не считать жизнерадостного Хоффмана в главной роли, фильм не получился и в прокате провалился.

Копполу, впрочем, этот провал нисколько не смутил, и, как и Вайнона Райдер, он оказался полностью поглощен кровавой сексуальностью хартовского «Дракулы». Сексапильный граф

борется с достойными соперниками на красочном фоне таинственного викторианского мира.

Еще не оправившись от той взбучки, которую критика устроила ему за Софию в «Крестном отце III», Коппола прекрасно понимал, насколько важно подобрать правильных актеров. В качестве благодарности за предложенный сценарий Вайнона Райдер получила главную женскую роль — Мины Мюррэй. А на ключевую роль Ренфилда Коппола сразу же привлек Тома Уэйтса, который, хоть и работал тогда над альбомом «Bone Machine», с радостью согласился.

Несмотря на всю занятость первым альбомом нового материала за пять лет, Уэйтс не мог не понимать, что его кинокарьера постепенно отходит на второй план. Кроме того, с Копполой его связывала долгая история плодотворного сотрудничества, и Уэйтс чувствовал себя в пожизненном долгу перед своим другом и наставником, который приглашением работать над «От всего сердца» вытащил Тома из карьерного тупика.

Они оставались друзьями, и во время нашей встречи в Лондоне Уэйтс рассказывал о моменте из семейной жизни Копполы, свидетелем которому ему довелось стать. До всемирного признания, которое ожидало будущую постановщицу «Трудностей перевода», было еще далеко… «Семилетняя дочь Фрэнсиса София исписала мелком стену дома. «Ну, вот ты получишь, когда папа вернется», — стала пугать ее мать. Девочка сидит и ждет, трясясь от страха. Приходит Фрэнсис: «Я слышал, ты писала на стене. Больше никогда этого не делай. Отныне будешь писать на бумаге, и мы это опубликуем!»»

Как и Коппола, Уэйтс понимал, что, какими бы разнообразными и интересными ни были его роли в фильмах вроде «Медвежья шкура», «Игры в полях господних» или «Логика района Куинс», ни одна из них не укладывалась в канон мейнстримовского кино. Но, как и Коппола, он возлагал немалые надежды на пропитанную сексом легенду о Дракуле в постановке автора «Крестного отца» — из этого что-то может получиться…

Опубликованная в 1897 году книга ирландца Брэма Стокера о Дракуле возродила интерес к готическому роману и положила начало целой череде книг и фильмов о вампирах. Как бы ни изощрялась постмодернистка Энн Райс[229] и какие бы киноглупости ни валились на голову мятежного графа, достаточно произнести слово «вампир», и в памяти сразу всплывает Дракула.

В иконографии кино по частоте появления на экране Дракула уступает разве что Шерлоку Холмсу. Трансильванский граф с

огромными зубами — герой на сегодняшний день более чем 160 фильмов. Первым был немой шедевр Фридриха Мурнау «Носферату» (1922), но больше всего вампир ассоциируется, пожалуй, с обликом Белы Лугоши, зловещего венгра, снявшегося в классическом «Дракуле» студии «Universal» в 1931 году. «Прислушайтесь к ним, — зловещим шепотом произносит Лугоши под вой волков, — какую музыку творят эти дети ночи!» Лугоши настолько слился с образом Дракулы, что и похоронить себя завещал в плаще графа.

После Лугоши Дракула лет 30 оставался в тени, пока в 1958 году британская студия «Hammer» не вернула его к жизни во всей мрачной красе, сняв серию картин «Дракула» с Кристофером Ли в роли вампира-аристократа. Впервые в этих фильмах кровь текла в цвете.

Граф был поистине неисчерпаемым источником кинематографических интерпретаций: «Любовь с первого укуса», «Графиня Дракула», «Собака Дракулы», «Дракула жив-здоров и процветает в Лондоне», «Блакула» — вот далеко не полный список фильмов, вырвавшихся из темниц и подвалов замка графа Дракулы. К моменту приезда Копполы в Трансильванию жанр был готов к очередному возрождению. Серия студии «Hammer» по сути дела вышла из-под контроля и стала производить бесчисленные сиквелы типа «Дракула, год 1972», но успех в 70-80-е годы таких дорогостоящих постановок, как «Экзорцист», «Омен» и «Сияние», дал возможность предположить, что существует молодая аудитория, нетерпеливо дожидающаяся аудиенции у графа Дракулы.

После многочисленных проб с участием чуть ли не всех ведущих актеров поколения (Антонио Бандерас, Гэбриэл Бирн, Дэниел Дэй-Льюис, Вигго Мортенсен, Энди Гарсиа…) плащ Дракулы надел Гэри Олдман. И не впервые… Известный по своим ролям в фильмах «Сид и Нэнси» и «Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» лондонский актер помнит, как еще в 1963 году на детском карнавале изображал Дракулу, вырядившись в сшитый для него мамой плащ…

Осознавая, что самая известная широкой публике киноверсия «Дракулы» была снята по театральной постановке 20-х годов, Коппола был очень рад тому факту, что сценарий Харта максимально близко следовал оригинальному роману. Он также намеревался включить в фильм легенду, на основании которой Стокер написал свой знаменитый роман, — историю о венгерском тиране XV века Владе Цепеше (Владе Колосажателе).

Неудачный опыт «От всего сердца» ничему Копполу не научил, и он решил, что лучший способ создать уникальный

визуальный ряд для «Дракулы» — снимать фильм целиком и полностью в студийных павильонах и декорациях. Съемки начались в октябре 1991 года, замок Дракулы был опутан паутиной, а темп фильма диктовали требования вездесущего мелькания MTV.

Рядом с Уэйтсом на съемочной площадке собрались Энтони Хопкинс, Киану Ривз, Ричард Грант и Вайнона Райдер, и на протяжении всех трех месяцев съемок Уэйтс развлекал всю компанию, наигрывая песни типа «Tom Traubert's Blues» на неизменно стоящем на площадке рояле.

Но как только включалась камера, Уэйтс преображался в Ренфилда — видим мы его исключительно уже как вечного узника сумасшедшего дома, который колотится о стену и воет на Луну. «Я работал около пяти дней, орал по-румынски, завернутый в смирительную рубашку, в которой был похож на бабочку в коконе», — рассказывал Уэйтс Стюарту Бейли.

Вот как в романе Стокера доктор Сьюард описывает Ренфилда: «Мужчина 59 лет, сангвинического темперамента, болезненно возбудимый, периоды мрачного настроения сменяются одержимостью идеей фикс, уловить которую я не могу… потенциально опасный человек…»

Именно адвокат Ренфилд первым наносит визит графу в Трансильванию, и по возвращении в Лондон переживает тотальный нервный срыв. Вместо него в Трансильванию направляется Джонатан Харкер в исполнении Киану Ривза, а Ренфилд, как только слышит, что Дракула намеревается приехать в Лондон, начинает дергаться в конвульсиях. Уэйтс сыграл сильно и убедительно: это, пожалуй, лучшая его роль, и от вида заходящегося в истерике Ренфилда кровь стынет в жилах. Длинное лицо Уэйтса, напоминающее временами Лайла Ловетта, придавало ему вид по-настоящему запуганного чудака викторианских времен.

Главная сцена с участием Ренфилда в фильме состояла в поглощении им бутербродов с мухами и червями. Но и это еще цветочки: когда Ренфилд просит для компании котенка («От этого зависит мое спасение…» — зловеще сообщает он Ричарду Гранту), становится ясно, какую участь он уготовил бедному коту.

Несмотря на окружающий его звездный состав, Уэйтс в фильме не потерялся. Его английское произношение оказалось явно лучше, чем у Киану Ривза, не говоря уже о неуклюжих попытках Гэри Олдмана передать восточноевропейский, трансильванский акцент.

Уэйтсу в роли Ренфилда удалось избежать соблазна ограничиться мучительными корчами — его одержимость

дьяволом более тонкая. Он сумел показать, что самой душе Ренфилда грозит вечное проклятие. Уэйтс даже придал своему персонажу неожиданные черты человечности, в отличие от Энтони Хопкинса, который, носясь в смирительной рубашке с развевающимися на ветру волосами, напоминал не столько Ван Хельсинга, сколько Ван Халена.

В сопровождающих фильм материалах об Уэйтсе писали как об «известном композиторе, певце, музыканте и актере», стиль которого «сочетает богемный джаз с примесью блюза». Но даже такой внушительной характеристики, к сожалению, оказалось недостаточно, чтобы ему доверили главную музыкальную тему фильма «Love Song For A Vampire», которую в итоге написала и спела Энни Леннокс.

Киномир стал полниться предположениями о том, что Коппола «хочет сделать мейнстримовский блокбастер, который помог бы его гению заработать денег». К моменту намеченного выхода фильма на экран Коппола метался между 37 различными монтажными версиями, а те, кому довелось увидеть картину, были ошеломлены сюжетом и обилием эротики и насилия. В конце концов, отвергнув предложение студии назвать фильм «Дракула Фрэнсиса Копполы», режиссер выпустил своего кровопийцу на суд американской публики под названием «Дракула Брэма Стокера».

Время, конечно, тогда уже ставило синергизм и маркетинг чуть ли не выше, чем само искусство создания фильма — студии готовы были к перекрестному опылению Нового Большого Фильма с чем угодно — от гамбургеров до высокой моды. У «Дракулы» с маркетингом возникали очевидные проблемы (трудно представить себе, чтобы «Макдоналдс» или «Бургер Кинг» готовы были выпустить в продажу бургер «Вампир»). Тем не менее, без сопутствующих товаров не обошлось: по данным профессионального журнала кинобизнеса «Screen International», на рынке появились «сумочки в форме гроба, серьги в виде горгульи, майки с кровавыми рисунками и надписями и светящиеся в темноте ночные сорочки. В свет вышли и основанная на фильме видеоигра, и фигурки Вайноны Райдер, а специальная рекламная кампания призвана была повысить популярность алкогольного коктейля «Кровавая Мэри».

Скоро все получили свое… Уже в момент выхода на американские экраны в 1992 году «Дракула» стал заметным хитом. Со свойственными студиям преувеличениями о фильме писали, что это «лучший результат за первый уикенд в истории «Columbia Pictures»… опередил «Охотников за привидениями II»… лучший результат за первый уикенд в не-летнее время в истории

кино… опередил «Назад в будущее И»… второй после «Бэтмена» результат в первый уикенд для не-сиквела».

Уже через несколько недель «Дракула» с лихвой окупил вложенные в его производство 40 млн. долларов, и Коппола был вновь на коне. Удача, правда, сопутствовала ему недолго… Уже следующий фильм — «Джек» с Робином Уильямсом в главной роли — вновь ожидал сокрушительный провал. «Невероятно неудачный, совершенно смехотворный фильм… режиссер и актер будто впали в полное детство», — скорее с печалью, чем с гневом писала о фильме энциклопедия кино «Halliwell».

Но даже у «Дракулы» радушный прием был далеко не единодушным. Фильм сумел получить то, к чему стремилась студия: «аудиторию MTV… подростков и молодых людей в возрасте 17–25 лет, по преимуществу юношей…», но некоторые рецензии были вполне разгромными. Рецензент «The Guardian» Дерек Малкольм счел фильм «сумбурным и вульгарным месивом, которое вполне соответствует тому, чего люди нынче хотят от кино: стиль лишь намекает на содержание, но постепенно топит его в пиротехнике». Примерно в таком же духе писал и «Newsweek»: ««Дракула» утонул в море образов».

Досталось и актерам. «У Киану Ривза британский акцент таков, что Дик Ван Дайк может наконец вздохнуть с облегчением[230]». Но журнал «Variety» игру Уэйтса отметил, назвав ее «захватывающей». Энджи Эрриго в «Empire» презрительно назвала Олдмэна «Алистером Симом[231] в женском платье», Райдер и Ривз, по ее мнению, «совершенно неубедительны в своей попытке выглядеть викторианцами». Лишь в конце своей статьи она нашла теплые слова: «Как это ни удивительно, лучше всех в фильме выглядит Том Уэйтс в роли питающегося червями маньяка Ренфилда».

Глава 32

Вернув себе нормальный облик, пожиратель червей по уши погрузился в работу над новым студийным альбомом «Bone Machine». Ожидания были велики: фильм «Ночь на Земле» напомнил миру о существовании Тома Уэйтса, а «Дракула» значительно повысил его известность. После пятилетнего перерыва музыкант вернулся к своей основной работе.

На вопросы о смысле названия альбома Уэйтс отвечал со свойственной ему загадочностью: «Гм… «Машина костей»… Это как берешь две штуковины и пытаешься их соединить… В музыке ведь так же: берешь одно и пытаешься приспособить его к другому. Что такое «Машина костей»? Большая часть принципов работы машин и механизмов позаимствована в человеческом теле.

Поначалу я думал взять звуки различных машин и добавить к ним ритм. Я хотел выстроить песни на основе ритма. Но из этого ничего не получилось. Вновь на первый план вышли истории… То есть тут больше костей, чем машин… «Машина костей»… Все мы в какой-то степени машины из костей. В конечном счете мы ломаемся, нас заменяют другие модели. Более новые, более молодые. «Машина костей»… звучит как супермен, разве нет?»

«Bone Machine» — темный, мрачный альбом, полный размышлений о любви и смертности. Смерть, как она видится изнутри и снаружи, — главная тема, возникающая на всем протяжении диска. Подмешаны туда, конечно, и спасение, и искупление, а также кровь и кости, мышцы и сухожилия, зрачки глаз и опаленные волосы… Все это варится в дьявольском котле.

Первый же трек «Earth Died Screaming» («Земля умирает с воплями»), даже по стандартам забивающего в музыке сваи Тома Уэйтса, звучит диковато. Песня о любви, в которой трехглавый лев сбрасывает шкуру, обезьяна карабкается по лестнице, дьявол швыряет уголь в топку, с неба сыплются форели и макрели — и все это время «я лежу и думаю о тебе». Уэйтс сам говорил, что источник песни — одна из потерянных книг Библии: «Книга Руди»[232]. А Энди Гилл в журнале «О» сравнил песню с «обезьянами, швыряющими кости по монолиту в 2001 году — парабола цивилизации, которая в этом апокалиптическом все возвращается к своим истокам».

Населенный висельниками и виселицами, раем и грешниками, Каином и Авелем, Офелией и Тони Франсиозой[233], варевом и валящейся с неба рыбой, забрызганной кровью Библией и протезами и подгоняемый могучей перкуссией (имя

барабанщика на диске указано как Brain — Мозг), «Bone Machine» звучит как Судный день в стерео. Уэйтс здесь не скупится на изобретательность: «Головоломка… похожа на большое железное распятие, на котором висит куча разных вещей: разные металлические штуки, из которых мне нравится извлекать звуки».

Первые строчки «All Stripped Down» вызывают чувство, будто Уэйтс наслушался дилановской «When The Ship Comes In». И разве это случайное совпадение, что фотография на обложке представлена «с любезного разрешения» старшего сына Дилана Джесса? Другой его сын Джейкоб, который позже играл в группе The Wallflowers, оказался ярым поклонником Уэйтса и с удовольствием представил Тома отцу.

«Jesus Gonna Be Неге» — искореженный госпел («имя твое Голливуд»), в котором певец в равной степени жаждет пришествия Господа Бога и нового «форда»… «Murder In The Red Barn» («Убийство в красном амбаре») воссоздает историю легендарного убийства Марии Мартен в английском графстве Суффолк в 1827 году, но в интерпретации Уэйтса эта таблоидная драма XIX века обретает черты фильма «Ведьма из Блэр: курсовая с того света».

«All Stripped Down» в пресс-релизе характеризовалась как «Карнавал Марди-Гра в Чистилище, который объясняет форму одежды на Вознесение». Несущаяся на «тридцать саженей вперед»[234] «The Ocean Doesn't Want Me» — жутковатый речитатив «из глубины морской» («deep down in the brine»)… В «In The Colosseum» Древний Рим переплетен со схваткой между Джорджем Бушем-старшим и Биллом Клинтоном на выборах 1992 года… А «Goin' Out West» открывается гитарным соло в стиле музыки к сериалу «Сети зла» и продолжается совершенно невероятным для Тома Уэйтса рок-н-роллом.

Завершает альбом песня «That Feel» — дуэт между нашим Томом и единственным из живых вокалистов, который звучит еще грубее, чем он, — Китом Ричардсом. Два старых распутника объединились в этой искореженной песне любви — песне о том, как можно потерять штаны, башмаки, стеклянный глаз, но одну вещь потерять нельзя: чувство к тому, кого ты любишь.

Продираясь сквозь дебри «Bone Machine», время от времени натыкаешься на песни, которые заставляют вспомнить старого Уэйтса. Гитарная баллада «Who Are You» задается тревожным вопросом: «Ты все еще выпрыгиваешь из окон в дорогой одежде?» «A Little Rain» с ее фортепиано и плачущей гавайской гитарой пронизана ирландской меланхолией. Вокал Уэйтса здесь хрупкий и трогательный, но сюжет песни странно-тревожный — немец-карлик, сбегающие из дома подростки, исчезающие дети.

«Whistle Down The Wind» (не путать с песней Ника Хейуарда 1983 года под тем же названием) — несомненно, самый удачный трек на всем альбоме. Она как будто осталась от записи «Small Change». Уэйтс играет на фортепиано и почти бесстрастно поет свою балладу, в сопровождении скрипки и аккордеона Дэвида Хидальго из Los Lobos и гавайской гитары Дэвида Филипса. Название («Свистни по ветру») позаимствовано из несравненного фильма Брайана Форбса 1961 года; есть здесь и упоминание «the Marley Bone Coach» из диккенсовской «Рождественской песни», и чувства — совершенно искренние, от всего сердца.

«Whistle Down The Wind» посвящена памяти Тома Дженса, фолк-певца, в начале 70-х партнера Мими Фарины (сестры Джоан Баэз), который затем записал несколько сольных альбомов. Ровесник Уэйтса, Дженс умер в 1984 году в возрасте всего 35 лет.

Похожий на записанный помешавшимся изобретателем ударных инструментов саундтрек к «Ночи охотника»[235], «Bone Machine» по доставляемому им удовольствию можно было сравнить со сном на гвоздях. В своем первом альбоме нового материала после «Frank's Wild Years» 1987 года Уэйтс вновь пустился в плавание против течения.

Это было начало эры компакт-дисков, процесс записи становился все более технологичным и безличным, но «Bone Machine» напоминал скорее сделанные в экспедициях 30-х годов записи Алана Ломакса.

Те примитивные пленки с голосами рабочих на плантациях, блюзовых певцов, заключенных и бродяг сумели уловить чистые и аутентичные интонации, а главное — фактурный и интересный звук. «Как будто слушаешь огромное открытое поле, — объяснял Уэйтс. — На заднем фоне все время что-то происходит — кто-то говорит, пока певец поет. Как помехи».

У Уэйтса всегда есть такие помехи — шорох и треск, скрипучее кресло на крыльце, шуршащее на ветру пугало… Пока все вокруг него по уши погружались в будущее, Уэйтс упрямо брел в противоположном направлении, прокладывая свою одинокую тропинку в прошлое.

В интервью Джонатану Валании в 2004 году Уэйтс признавал, что эти записи Ломакса по-прежнему важны для него, и с любовью говорил о том влиянии, которое они оказали на него и на его музыку. «На этих старых полевых записях время от времени слышно, как где-то вдалеке лает собака. Представляешь себе старый заброшенный дом, в котором это писалось: собака уже умерла, магнитофон давно сломан, человек, делавший запись, умер в Техасе; самого дома, скорее всего, тоже уже давно нет — там теперь автостоянка, а песня по-прежнему жива».

Для промоушна «Bone Machine» Уэйтс сделал видеоролик к заглавной песне. Снимался он в студии, похожей скорее на горячий цех, по которому в маске сварщика с ревом носится Том Уэйтс. Бешеный блюз, петь который вполне мог обезумевший Ренфилд, если бы только в сумасшедший дом ему вместо котенка принесли электрогитару.

Среди поклонников Уэйтса бытует мнение, что он представляет собой связующую нить между Хаулин Вульфом и Кэптеном Бифхартом. На «Bone Machine», однако, привычный уэйтсовский рев уступает временами место фальцету, который звучит чуть ли не раздражающе. Когда Том рассказывает свои байки, как на «Black Wings», — от него невозможно оторваться. Когда же он начинает с криками и визгами крушить все вокруг, от него быстро устаешь.

Как и предыдущие альбомы, «Bone Machine» был предприятием семейным. Кроме Кэтлин, не обошлось и без участия младшей дочери Уэйтса Келлисимон, которая придумала слово «strangles»[236] для песни «The Ocean Doesn't Want Me». «Влияние жены Уэйтса Кэтлин явственно ощутимо на альбоме, — писал в «NME» Терри Стонтон. — Она написала вместе с ним восемь из шестнадцати песен. Обычно такому взаимодействию радоваться не приходится. Кого ни возьми — Линду, Йоко, Кейт[237] или Кортни, — жена в качестве партнера по записи — знак беды. Но придуманные Кэтлин на «Bone Machine» игры со словами здорово помогли подчеркнуть и без того мгновенно узнаваемое звучание Тома Уэйтса».

Даже мать Тома смогла приложить руку. Демонстрируя Стюарту Бейли из «NME» религиозные трактаты, которые, недовольная названием «Bone Machine», посылала ему матушка, Уэйтс вытащил один, название которого звучало особенно угрожающе: «Дьявол бежит от поющего христианина»[238]. Этот трактат он припрятал на будущее.

Хотя за последние пять лет Уэйтс уже освободился от ненавистного замкнутого круга альбом-турне-промоушн, выход новой пластинки все-таки доставлял ему неясное беспокойство. Пусть и неохотно, но он все же согласился на интервью о «Bone Machine». Отъехав на два часа пути от семейного дома — по всей видимости, тщательно рассчитав расстояние, чтобы держать журналиста подальше, — он был готов предстать перед допросом прессы. Устроившись в забегаловке-закусочной под вполне подходящим названием «Лимбо»[239] в Сан-Франциско, Уэйтс уставился на дверь и приготовился изливать душу за кофе и колой.

Стюарту Бейли он признался, что, да, он перечитывал

Библию, работая над альбомом. И да, в каждом из нас есть и хорошее, и дурное. Как всегда, щедрый на афоризмы, Уэйтс изрек: «Я просто пытаюсь найти этот злополучный меридиан Джерри Ли Льюиса, между объятиями Иисуса Христа и шелковыми простынями Далилы…»

Адаму Суитингу из «The Guardian» Уэйтс поведал, что он живет «в маленьком коровьем городке… тут, недалеко… Там еще живет пара человек, но я от них пытаюсь избавиться. Сглазить их хочу». Интересно, впрочем, как он отреагировал на предположение Суитинга о том, что, благодаря постоянному союзу с Робертом Уилсоном, Уэйтса теперь могут умыкнуть в свой лагерь высоколобые интеллектуалы: «Высоколобые, низколобые… какого черта… Я сам по себе. Я люблю слова. В каждом слове есть свое музыкальное звучание, которое ты сможешь или не сможешь извлечь. Взять, к примеру слово «spatula» (лопатка, шпатель) — прекрасное слово. Похоже на название группы. Это, наверное, и есть название группы».

В прессе «Bone Machine» был встречен рецензиями, которые как будто предусматривались контрактом Уэйтса. В четырехзвездной рецензии в журнале «О» («Превосходно. Безусловно, стоит внимания») Энди Гилл признавал смелость и дерзость Уэйтса: «Потрясающий талант… в эпоху, когда даже на обочине мейнстрима, что в музыке, что в кино, все больше и больше ощущается господство рынка, Уэйтс выделяется своей отчаянной смелостью».

Энн Скэнлон в журнале «Vox» не скупилась на похвалы и провозгласила «Bone Machine» «еще одним шедевром, серией черно-белых фотографий, освещенных сполохами кроваво-красного цвета… Сохранив детское воображение и научившись не только узнавать новое, но и забывать старое, Том Уэйтс превратился в одного из самых верных проводников в радости, печали и тайны этого мира. Будем надеяться, что он никогда не повзрослеет».

Лишь Терри Стонтон из «NME» пошел проторенной уэйтсовской дорожкой в мир обуви: «В «Bone Machine» как будто ничего не изменилось, как будто вдруг на дне старого шкафа ты нашел пару любимых ботинок, которые валялись там бог весть с каких пор».

Летом 1992 года, во время поездки с семьей в Париж, Уэйтс дал там несколько интервью для европейской прессы. Заехал он и в Испанию, где шла работа над новой постановкой «Черного всадника». А в конце того же года 16 его альбомов — от «The Early Years» вплоть до «Night On Earth» — оказались переизданы на компакт-дисках.

Энди Гилл проглотил их все, точно отметив отличающее пластинки единство: «Во всех его работах неизменно присутствует тема искупления, тема бегства: герои их каждый раз перемещаются в новую точку на карте этого величайшего хроникера американской жизни: от Небраски и Филадельфии до Нового Орлеана или Батон-Руж, подпитываясь мифами о бегстве, которые так любит эта огромная страна. Вечный странник, бродяга-творец Уэйтс понял, что места эти, из которых бегут его герои, каждое само по себе интересно. В каждом есть свои иммигрантские традиции, и они вовсе не хуже тех мест, где беглецы находят себе пристанище. Он научился понимать и радоваться великому разнообразию вечной иммигрантской культуры. Новоприбывшие в ней движимы теми же мечтами о бегстве, которые питали пионеров, битников и самого Тома Уэйтса».

В 1993 году Уэйтс получил свою первую «Грэмми» — «Bone Machine» был удостоен награды в категории «Лучший альбом альтернативной музыки». В том же году, спустя три года после театральной премьеры, поклонники Уэйтса получили возможность услышать «Черного всадника» в альбомной версии. Однако те, кто так и не добрался до спектаклей в Гамбурге, Нью-Йорке или Севилье, с трудом могли разобраться в запутанной повествовательной структуре альбома.

Несмотря на то, что к диску прилагалось либретто, из которого можно было все узнать и про пакт с дьяволом, и про соревнование стрелков, диск «Black Rider» в качестве самостоятельного артефакта вряд ли мог потрясти воображение. Открывался он многообещающе — Уэйтс-зазывала своими воплями пытается завлечь любопытных в «Harry's Harbour Bizarre»[240]. Плати деньги и выбирай: «немец-карлик… Мортандо, человек-фонтан… ребенок с тремя головами… мозг Гитлера… Сило, мальчик-тюлень… Радион, человек-торс». Шоу уродов для интеллигенции, ожившие персонажи из «Уродцев» Тода Броунинга…

Во время сведения «Black Rider» с Биффом Досом в Голливуде Уэйтс дал Марку Ричардсу из журнала «Spin» редкую возможность присутствовать на работе в студии. Чисто технический процесс волновал Уэйтса мало («Бифф, здесь немного мяса подбавь…»). Иногда, впрочем, вспомнив, что за ним наблюдают, Уэйтс давал и более внятные указания: «Попытайся передать ощущение, будто рабы в долине Амазонки тащат телегу, груженную патокой и сахарным тростником».

Помимо очевидной радости от украшения злополучных треков, Уэйтс держит в голове ясную картину, которую он хочет

передать слушателю. Но в процессе записи музыки он далеко не пурист, и «Black Rider» в этом смысле не был исключением. Уэйтс никогда не стремился к аудиосовершенству и спокойно мог включить в запись скрип стульев и звонок телефона. А чтобы удовлетворить любознательных, Уэйтс раскопал кое-какие из когда-то найденных им редких инструментов. Вот как, например, он описывал уотерфон: «Две сковородки для пиццы соединяются пропущенной через центр трубкой. По краям привариваются стальные стержни различной длины. Когда по трубе в сковородки льется вода, по стержням колотят палочками или проводят по ним смычком: получается подводный, космический звук».

Все, казалось, было на месте, но в законченной форме «Black Rider» так и не дотянул до цельного альбома. Импрессионистические песни звучат несвязно, сюжет не имеет почти никакого отношения к 20 с лишним трекам альбома, и на всем своем протяжении он проникнут ощущением уэйтсовского дежавю. Есть, впрочем, и тут сильные моменты: я, скажем, всегда с удовольствием слушаю музыкальную пилу. И зная то, что мы знаем об Уильяме Берроузе, невозможно не проникнуться чувством, слушая его пение о том, как он «сняв кожу, танцует в костях».

Что же касается самих песен… «The Briar And The Rose» («Шиповник и роза») поразительно трогательна — Уэйтс вновь уходит глубоко-глубоко в народную традицию, соединив мелодию «Scarlet Ribbons»[241] с образностью «Баллады о Барбаре Аллен». Эту традиционную песню XVII века, получившую известность благодаря сделанной в 60-е годы Джоан Баэз записи, называют «Ромео и Джульеттой англо-американской баллады». Уэйтс, конечно же, знал историю двух влюбленных, похороненных бок о бок друг с другом. Из могилы одного растет роза, из могилы другого — шиповник. Они переплетаются и оказываются навеки неразлучны. («Все эти песни о розах, растущих из мозга людей, и о влюбленных, которые превращаются в гусей-лебедей и в ангелов, — все эти песни никогда не умрут», — говорил еще в 1966 году Боб Дилан.)

«I'll Shoot The Moon» — скромная, трогательная песенка о любви, в которой Уэйтс обещает быть «монетками у тебя на глазах». Типично уэйтсовский образ, но мало где в романтических балладах доводится встречать столь зловещие аллюзии: традиция класть монеты на глаза умерших восходит к древнегреческой мифологии, где это считалось способом оплаты Харону за перевоз тела через Стикс, реку в царстве мертвых.

«Gospel Train» — синкопированный искаженный госпел, крепко опирающийся на старинную жалобную песню железных

дорог «Bound For Glory»[242]. Бас-кларнет Ральфа Карни изображает шум поезда; самого Уэйтса слышно как будто издалека. Резкая, рваная музыка, которая вместо того, чтобы образовать гладкую ровную окружность, ощетинилась по краям острыми колючими углами.

Саму песню «The Black Rider» Уэйтс поет с нарочитым немецким акцентом, который, казалось, ушел в небытие вместе с «Героями Хогана»[243]. А «Lucky Day» должна была бы понравиться тестю Уэйтса, с его пристрастием к ирландским балладам. Хотя что общего между мисс Келси и Джонни О'Тулом из уэйтсовской песни с определенно германской атмосферой «Вольного стрелка», понять, честно говоря, непросто.

Во время сведения «Black Rider» Уэйтс пригласил на обед своего отца. Воспоминания об этой встрече, которыми он позже поделился с Марком Ричардсом, проливают очень интересный свет на динамику взаимоотношений отца и сына. «Мы читаем меню в ресторане, и он мне говорит: «Бог мой, Том, смотри, у них тут курица без кожи. Представляю себе, каково было бедняжке жить!» На что я ему отвечаю: «Это еще что, а вот бывает еще курица без костей — ей-то как?»»

В рецензии на альбом в журнале «О» Джайлз Смит писал: «Некоторые номера — песни с мелодией и всем, что полагается. Некоторые — краткие инструментальные фрагменты, которые похожи на репетицию нескольких групп на фоне проходящего мимо поезда… Резкий голос Уэйтса в прекрасной форме, что означает, что он по-прежнему звучит так, будто регулярно прочищает голосовые связки щеткой для мытья посуды».

Дэнни Фрост в «NME» высказался более позитивно: «В отличие от бесчисленных представителей мира поп-музыки, претендующих на кинематографический статус (Клэптон, Нопфлер), Уэйтс не только создает саундтреки. Его музыка всегда была кинематографична: ограниченной палитрой из нескольких слов и самодельных инструментов он любовно выстраивает свой мир уродцев, карликов, неудачников и психопатов на чистом листе сознания своих слушателей». Фрост даже сравнил «Gospel Train Orchestra» с выступлением оркестра Portsmouth Sinfonia[244] под руководством Чарлза Мэнсона, который дирижирует, взобравшись на шаткую гору стульев».

И все же, при всех достоинствах альбома, процесс переноса «Черного всадника» на диск удачным признать трудно. Для гг. Берроуза, Уэйтса и Уилсона он стал грандиозным упражнением в самолюбовании, а для посторонних — неблагодарной попыткой прорваться через дебри их многослойного замысла. Видимо, все же надо было при этом присутствовать…

Глава 33

Бесстрашно приближаясь к середине жизни и заручившись кассовым успехом копполовского «Дракулы», Уэйтс имел все основания быть довольным развитием своей карьеры. Незадолго до выхода альбома «Black Rider» он получил предложение сняться в фильме еще одного серьезного американского режиссера.

Вернувшись домой после участия во Второй мировой войне, Роберт Олтмен с удивлением обнаружил, что для пилотов бомбардировщиков работы не так много, и, поучившись некоторое время на инженера в своем родном Канзас-Сити, 32-летний Олтмен стал снимать кино.

В 1957 году он смастерил документальную «Историю Джеймса Дина», которую поспешно выпустили на экран, чтобы воспользоваться сложившимся вокруг недавно умершего актера культом. Все время, пока Олтмен работал над фильмом, от него не отставал цепкий молодой человек, который только-только прибыл в Голливуд. Элвис Пресли был убежден, что сумеет доподлинно воспроизвести Джеймса Дина в предполагавшихся драматичных эпизодах фильма. Олтмен в конечном счете решил остановиться на строго документальном формате, а затем на целое десятилетие застрял на телевидении («Бонанза», «Альфред Хичкок представляет»). Что же до Элвиса, то «Армейский блюз» — увы, не «Бунтарь без причины».

Так же как и Коппола с «Крестным отцом», Олтмен получил возможность поставить свой первый большой успешный фильм «Военно-полевой госпиталь» («M*A*S*H») только потому, что больше никто браться за него не хотел. Но Олтмену повезло, и снятая в 1970 году ядовитая антивоенная сатира стала хитом, благодаря которому его карьера в кино наконец-то пошла.

Хотя действие происходило в Корее, мало кто из ломившихся на фильм хиппи сомневался, о какой стране в Южной Азии на самом деле идет речь в фильме. «M*A*S*H» утвердил фирменный стиль Олтмена: перекрывающие друг друга пласты диалога и умело выстроенный актерский ансамбль. А дух анархии и бунтарства внезапно сделал 45-летнего режиссера кумиром поколения Вудстока. Фильм также превратил в звезд Элиота Гулда и Дональда Сазерленда и породил телесериал, который шел на экранах телевидения в течение 11 лет; его последний эпизод смотрела самая многочисленная на тот момент в истории американского телевидения аудитория.

К завершению телесериала в 1984 году Олтмен (который за фильм «M*A*S*H» получил всего 75 тысяч долларов) был, как и

можно было ожидать, горько разочарован. «В этом своем телесериале они постепенно превратили, «M*A*S*H» в самую откровенную пропаганду, — говорил он Синтии Роуз. — От искусства к коммерции, а затем к коррупции — таков извечный путь».

И пусть денег на «M*A*S*H» Олтмен не заработал, кассовый триумф фильма дал ему возможность в течение нескольких лет снимать картины исключительно по собственному выбору («Брюстер Макалауд», «Образы», «Воры как мы»), изредка перемежая их коммерчески успешными фильмами вроде «Маккейб и миссис Миллер», в котором столь памятно были использованы песни Леонарда Коэна. Однако лишь в 1975 году Олтмен поставил свой шедевр, неформальный подарок Америке к ее 200-летию — широчайший по размаху и мастерски сделанный «Нэшвилл».

Затем он опять окунулся в тьму, сняв не пользовавшийся успехом ни у критики, ни у зрителей «Буффало Билл и индейцы». Вслед за ним появились «Три женщины» и «Квинтет», пока Олтмен не утонул бесследно вместе со своим «Попаем». В течение последующего десятилетия Олтмен стал забытой фигурой Голливуда, пока, наконец, в 1992 году он не обратил свой стальной взор на саму столицу мира кино.

«Игрок» восстановил репутацию Олтмена. Неумеренно захваленный в момент выхода — кино о кино неизменно пользуется любовью критиков, — «Игрок», тем не менее, подтвердил, что Олтмен нисколько не потерял класса, сумев уверенно провести огромный актерский состав (Тим Роббинс, Джулия Робертс, Лайл Ловетт, Вупи Гольдберг и др.) через захватывающий многослойный сюжет.

Вернув киномир к своим ногам, Олтмен сразу после успеха «Игрока» вспомнил о сборнике рассказов Рэймонда Карвера, который он однажды читал в самолете по пути домой из Италии. Карвер, которого когда-то провозглашали «американским Чеховым», умер от рака в 1988 году в возрасте всего 50 лет. Олтмен перенес действие его рассказов с северо-западного тихоокеанского побережья в бесконечные пригороды Лос-Анджелеса. В итоге он собрал восемь рассказов (и одно стихотворение) Карвера в растянутые на 188 минут и населенные 22 персонажами «Короткие истории».

Подбор актеров для «Коротких историй» был просто мечтой. Убедившись в том, насколько удачно режиссер руководит актерским ансамблем в «Игроке», первый ряд голливудских звезд выстроился в очередь, чтобы работать с Олтменом. В конечном счете в свободную повествовательную структуру «Коротких

историй» он привлек Дженнифер Джейсон Ли, Тима Роббинса, Джулиан Мур, Джека Леммона, Энди Макдауэл, Мэтью Модайна и Фрэнсис Макдорманд. Из 22 актеров семь были номинантами «Оскара».

«Актеры в «Коротких историях» не были театральной труппой, я просто пригласил их в фильм и потом подыскивал для них роль. Или же придумывал ее. Мне нравится привносить в фильм новое отношение — с человеком типа Лайла Ловетта всегда получается что-то новое», — говорил режиссер в интервью журналу «Uncut».

Кроме Ловетта (он не сходил тогда со страниц бульварных газет в связи с браком с Джулией Робертс, с которой актер познакомился на съемках «Игрока») и Тома Уэйтса в «Коротких историях» был еще один странный участник из мира рок-н-ролла: Хьюи Льюис был привлечен в качестве технического консультанта для съемок сцен рыбной ловли, но, в конце концов, и сам появился на экране.

Олтмен был знаком с творчеством Уэйтса до того, как пригласил его сниматься в «Коротких историях». Уэйтс даже числился «музыкальным редактором» на еще одном фильме Олтмена с большим актерским составом — снятой в 1978 году забавной «Свадьбе». Обычно музыкальный редактор либо координирует саундтрек, либо подбирает песни для включения в фильм. Так как саундтрек к фильму писал Джон Хотчкис, а «посторонние» песни ограничились «Bird On A Wire» Леонарда Коэна и стандартом «Love Is A Many Splendoured Thing», то работа Уэйтса в тот раз была, очевидно, не слишком обременительной.

Но нашлось, видимо, что-то близкое Олтмену и в собственных работах Уэйтса. Ведь не случайно Джефф Эндрю писал о работе режиссера: «Он изображает одиноких, неудачников и мечтателей, которые изо всех сил борются с возведенными в культ в Америке успехом, славой, деньгами и агрессивными амбициями».

В официальном синопсисе «Коротких историй» говорилось, что «по настроению и намерениям картина переходит от юмора к романтической комедии, а затем к фильму ужасов. Полицейские, виолончелисты, уборщики бассейна, гримеры, водители, джазовые певцы, врачи, специалисты по телефонному сексу, телекомментаторы, рыбаки, официантки и страдающие недержанием собаки бесконечно встречаются на пути друг друга, не подозревая о том, какие драмы разворачиваются на параллельных путях».

Уэйтсу довелось играть Эрла Пигготта, водителя, женатого на официантке Дорин (Лили Томлин). Супруги живут в алкогольном

угаре, безудержно носясь по миру в своих аляповатых нарядах — все это, безусловно, пришлось Уэйтсу по вкусу. Характеристика «пьяный хам» подразумевала, что Эрл якшается со своей падчерицей Хани (Лили Тейлор).

Хани замужем за Биллом (Роберт Дауни-мл.), гримером, который дружит с Джерри (Крис Пенн). Тот в свою очередь работает по обслуживанию бассейна, но, чтобы свести концы с концами, его жена Лу (Дженнифер Джейсон Ли) прямо у себя дома организует службу секса по телефону. В общем, вы представляете себе картинку… Жизни пересекаются и сплетаются, пока землетрясение не приводит фильм к концу.

И хотя такой же мощи, как в «Нэшвилле», в них нет, тем не менее «Короткие истории» характерны чрезвычайно высоким уровнем многочисленных актерских работ. Но в фильме нет фокуса: как и сама жизнь, он расползается, не ставит точки над i и потому нередко раздражает. Он фиксирует детали современной жизни во всех мельчайших подробностях, но что с ними делать, по-настоящему не знает. Одна из самых знаменитых сцен фильма — когда Джулиана Мур разглагольствует перед Мэтью Модайном — памятна прежде всего тем, что свою пламенную речь Мур произносит будучи обнаженной по пояс — снизу.

Следуя сразу за «Игроком», «Короткие встречи» еще больше укрепили репутацию Олтмена как режиссера с собственным видением и уникальным киноязыком. Большую часть этой завоеванной репутации он, к сожалению, умудрился растерять после выхода «Высокой моды» (1994) — до безвкусия перенасыщенной внешним лоском сатиры на мир моды.

Уэйтс был превосходен в роли хамоватого Эрла — «пьяная глупая свинья», как говорит о нем его дочь. При исполнении своих водительских обязанностей он выглядит непривычно опрятным и подтянутым, но в сценах с Томлин этот внешний лоск дает трещину. Она — замученная жизнью и тяжелой работой официантка, одна из тех «забитых потаскух, что делают классную «Кровавую Мэри»», как пел сам Уэйтс на «Frank's Wild Years». Вместе эту парочку люмпенов держат лишь удобство совместного проживания и алкоголь. На звездность роль Тома никак не тянула — в таком огромном и таком выдающемся актерском составе выделиться было нелегко. Уэйтс, однако, твердо вел свою линию, вновь подтвердив репутацию прекрасного характерного актера второго плана, и заодно добавил в свой послужной список участие еще в одной престижной постановке.

Сточки зрения музыкальной «Короткие истории» были не менее интересны, чем с точки зрения актерской. Одна из самых трогательных историй в фильме — отношения между певичкой

Энни Росс и ее дочерью виолончелисткой Лори Сингер — единственные два персонажа, которых не было в рассказах Карвера.

«Вилончель Лори Сингер представляет внутренние чувства, — раскрывал свой замысел Олтмен. — Она отражает внутренний, тайный мир, а джаз Энни Росс — мир внешний. Мне показалось, что, поставив их рядом друг с другом, попытавшись слить их, можно высечь интересную искру. И еще, как мне кажется, когда видишь, как люди играют музыку, в историю непременно вносится эмоция».

Для создания саундтрека «Коротких историй» Олтмен привлек Хэла Уилнера, с которым Уэйтс работал над трибьют-альбомами, посвященными Курту Вайлю и Уолту Диснею. Уилнер всячески стремился к тому, чтобы Росс исполняла современные песни, но Том Уэйтс, как ни странно, на саундтрек не попал, хотя в группе музыкантов был его давний партнер контрабасист Грег Коэн. Росс же спела новые песни U2, Элвиса Костелло, Доктора Джона и Дока Помуса.

Говоря о беспробудном пьянстве своего героя Эрла, Уэйтс, ставший к тому времени абсолютным трезвенником, признавал, что ему приходилось «много импровизировать». У него возник хороший контакт с Томлин, он с уважением относился к Олтмену и после выхода фильма с облегчением следил за тем, как ожидания оказались не напрасными: журнал «Rolling Stone» выделил Уэйтса и Лили Томлин, назвав их игру «сенсационной».

Филипп Френч в газете «Observer» был впечатлен не меньше: «Это фильм без единой фальшивой ноты, без единого изъяна в исполнении, без единого поверхностного монтажного стыка на всем протяжении 188 минут. Лишь со второго раза можно в полной мере ощутить величие его замысла — представить жизнь как сплошное взаимное пересечение трагикомических ситуаций».

В игре всего грандиозного актерского ансамбля не было ни малейшего зазора, так что не удивительно, что на Венецианском фестивале 1993 года Международный приз критики был присужден всему актерскому составу фильма «Короткие истории». А «Золотой Лев» был поделен поровну между «Короткими историями» и «Три цвета: Синий» Кшиштофа Кеслевского. В год, богатый концептуальными фильмами («Список Шиндлера», «На исходе дня», «Говардз-Энд», «Эпоха невинности»), «Короткие истории» все же смогли оставить свой след.

Вскоре после выхода фильма в 1993 году Уэйтс с Кэтлин и тремя детьми поселились в Самона-Каунти, на севере

Калифорнии. Это богатый, усеянный виноградниками край, в отдалении от переполненного автомобилями хаоса Лос-Анджелеса и суеты Нью-Йорка. Ну и к тому же новый семейный дом Уэйтсов был совсем недалеко и от поместья Копполы в Напа-Вэлли.

Следующим близким сердцу Уэйтса кинопроектом стал фильм Тима Роббинса «Мертвец идет» (1995). Роббинс и его жена Сьюзан Сарандон — воплощение либерализма Голливуда. Как шутят в киномире, если в 30-е годы, чтобы проявить свою гражданскую позицию, нужно было отправиться воевать на стороне республиканцев в Гражданской войне в Испании, то теперь достаточно поужинать в субботу вечером с Роббинсом и Сарандон. Звездная пара подтвердила свою репутацию борцов в 1993 году, когда, выступая в роли ведущих на церемонии «Оскара», они заявили о своем протесте против незаконного содержания жертв эпидемии СПИДа в Гаити на американской базе Гуантанамо.

Завоевав статус звезды ролями в фильмах «Даремские быки», «Лестница Иакова» и «Игрок» (обойдем молчанием «Говарда-утку»), в 1992 году Роббинс уверенно дебютировал в качестве режиссера фильмом «Боб Робертс». Родившийся в семье политических активистов и воспитанный на фолк-возрождении 60-х, Роббинс вполне закономерно и в эту историю подъема правого политика привнес присущее ему изнутри ощущение фолк-традиции. Однако персонаж его столь умело и ловко поставил известные песни на службу своим фашистским целям, что Роббинс, опасаясь, что правые не оценят иронии и на самом деле возьмут эти песни в качестве своих лозунгов, отказался выпускать саундтрек к фильму.

И для второй своей картины Роббинс взял острополитическую тему: на этот раз он решил принять участие в разворачивавшихся в Америке дебатах о смертной казни. «Мертвец идет» был основан на мемуарах сестры Хелен Преджан, монахини, посвятившей свою жизнь участию в судьбе и утешению приговоренных к смерти в специальной тюрьме для смертников штата Миссисипи.

В фильме Роббинса сестра Хелен (играет ее Сьюзан Сарандон) привязывается к Мэтью Понслету (Шон Пенн), который ждет казни за изнасилование и убийство маленькой девочки. «Мертвец идет» не задается вопросом, виновен или нет Понслет, его волнует другое: греховность общества, которое берет на себя право лишать жизни тех, кого оно считает виновными.

«Мертвец идет» пытался сохранить объективность: не осуждать и не оправдывать героя Пенна, но осудить систему,

практикующую смертную казнь. Как и все фильмы об осужденных на смерть людях, «Мертвец идет» дал возможность играющим главные роли актерам проявить себя в полной мере драматического таланта.

В итоге «Оскар» достался лишь Сарандон, хотя Пенн также был номинирован. Номинации был удостоен и Роббинс за режиссуру. Музыкальным редактором фильма был брат Роббинса Дэвид, и оба они были полны решимости создать саундтрек, который усилил бы звучание фильма.

При первых попытках монтажа они пробовали подложить в качестве музыки госпел, кейджун, деревенский блюз, даже пение монахов-бенедиктинцев, но ничего не получалось. «Получался слишком узнаваемый колорит, — писал на обложке диска Роббинс. — А у нас универсальная история, и ответ можно найти лишь где-то посередине, в сочетании юга и музыки мира».

Помучившись таким образом, Роббинс решил, что ему «надо посмотреть, на что опыт жизни сестры Хелен вдохновит разных авторов песен… Я отправил несмонтированный фильм вместе с кипой газетных вырезок нескольким артистам, которые умеют в своих песнях рассказывать истории… Все они — люди честные и не раз служили для меня вдохновением в моей работе: Брюс Спрингстин, Том Уэйтс, Патти Смит, Лайл Ловетт, Стив Эрл, Эдди Веддер…»

То ли серьезность темы, то ли самоотверженная преданность Роббинса своему проекту, то ли необходимость не ударить в грязь лицом в соревновании с коллегами, но «Мертвец идет» вдохновил Уэйтса на две чуть ли не самые лучшие из использованных в кино его песен. Отойдя от пронзительной истеричности «Bone Machine» и заумных арт-хаусных манипуляций «Black Rider», Уэйтс создал две по-настоящему полноценные песни.

Без труда можно представить себе, как «The Fall Of Troy» укладывается в звуковую дорожку фильма Джона Форда — как раз перед тем, как горожане собираются освятить церковь и на городской площади поют «Shall We Gather At The River»[245]. Мелодия звучит почти узнаваемо, и Уэйтсу нет нужды орать слова в мегафон. «Walk Away» с другой стороны — госпел в довольно быстром темпе, короткий, эффективный и точно выполняющий свою роль, без раздражающих вокальных излишеств и отвлекающих инструментальных изысков. Лишь Уэйтс, делающий то, что он так хорошо умеет делать и что он так давно уже не делал.

Справедливости ради надо сказать, что песенных триумфов на «Мертвец идет» добился не один Уэйтс. Одноименная песня Спрингстина «Dead Man Walkin» была номинирована на «Оскар»,

хотя и уступила, в конечном счете, «Colours Of The Wind» из диснеевской «Покахонтас». «In Your Mind» Джонни Кэша достойно увеличила и без того внушительный список связанных с тюрьмой песен «Человека в черном». Сюзанн Вега своей песней выдала увлечение Томом Уэйтсом. Эдди Веддер придумал неподражаемый дуэт с суфийским певцом Нусратом Фатехом Али Ханом. А щемящая «Ellis Unit One» Стива Эрла стала еще одним мощным подтверждением извечной приверженности певца делу борьбы за отмену смертной казни.

Благотворительный концерт в связи с выходом фильма «Мертвец идет» в лос-анджелесском зале «Shrine Auditorium» ознаменовал возвращение Уэйтса к концертной активности. Концерт под названием «Не от нашего имени» («Not In Our Name») собрал средства в фонд «Семьи жертв убийств за примирение» — благотворительной организации, которая помогает как семьям убитых, так и семьям казненных. Кроме Тома в концерте приняли участие Стив Эрл, Эдди Веддер, Лайл Ловетт и Мишель Шокт.

На этом концерте, своем первом выступлении в Лос-Анджелесе за шесть лет, Уэйтс играл 45 минут и спел семь песен — не только те, что вошли в «Мертвец идет», но и композиции из «Rain Dogs» и «Frank's Wild Years». Закончил он выступление песней «Jesus Gonna Be Here» из «Bone Machine», которую по привычке орал уже в мегафон. Вслед за ним на сцену вышла сестра Хелен Преджан, которая призналась, что никогда раньше и не слыхала о Томе Уэйтсе. А завершился вечер всеобщим музыкальным братанием, в котором все участники концерта, включая Тима Роббинса, вышли на сцену и вместе с Томом Уэйтсом пели его «Innocent When You Dream».

Выход в том же 1998 году сборника из 23 песен «Beautiful Maladies» положил конец эре сотрудничества Уэйтса с «Island Records». После присоединения к счастливому племени Криса Блэкуэлла в 1983 году Уэйтс стал свидетелем поглощения «Island» все более и более крупными корпорациями. Сначала компания стала частью «Polygram», а затем и вовсе влилась в империю «Universal». Лейбл дал Уэйтсу пристанище после ухода из «Asylum», и здесь он имел возможность экспериментировать и создавать альбомы вроде «Swordfishtrombones». Теперь, однако, после плодотворных 15 лет, которые, впрочем, перемежались многочисленными и длительными отступлениями в мир кино, Уэйтс был готов двигаться дальше. «Для меня все завязано на личных отношениях, — объяснял Уэйтс. — И когда Блэкуэлл вышел из «Island» и основал собственное дело, я потерял к фирме интерес».

Сборники у Уэйтса выходили и раньше, до «Beautiful

Maladies» — в 1981 году, сразу после его ухода из «Asylum», появился «Bounced Checks», знаменательный прежде всего тем, что на нем — и только на нем! — есть песня «Mr. Henry» (записанная во время сессий к «Heartattack & Vine», но в альбом не вошедшая), а также мало отличимые от известных «альтернативные» версии «Jersey Girl» и «Whistlin' Past The Graveyard». Есть там и замечательная концертная запись «The Piano Has Been Drinking», в которой уже хорошо пьяненький Уэйтс поет «The Lord's Prayer»[246]: «Отче наш, да благословен будет твой стакан, прости нам наше похмелье, как и мы прощаем тех, кто продолжает похмеляться над нами…»

В рецензии в журнале «О» на «Beautiful Maladies» Питер Кейн писал: «Как часть свободной трилогии, в которую входят также «Rain Dogs» и «Frank's Wild Years», эта музыка подчиняется собственной безумной логике — одержимой, нефункциональной и просто пугающей…» А Джо Кашли в журнале «Mojo» сравнил Уэйтса в «Beautiful Maladies» с Уолтом Уитменом: «Если Уитмен в XIX веке был певцом расцвета и подъема Америки, то Том Уэйтс в веке XX — хроникер ее человеческого краха и разрушения».

Но при всем своем восхищении, все критики сходились на том, что «Beautiful Maladies» — лишь проходной этап, некая метка, призванная положить конец второй фазе карьеры Тома Уэйтса. Все ждали первого после «Bone Machine» альбома нового материала, ждали завершения перерыва, растянувшегося на долгие семь лет.

Глава 34

Разорвав связь с крупной фирмой, Уэйтс пустился в свободное плавание. К окончанию XX века, на пороге своего 50-летия он вновь оказался без профессионального пристанища.

Даже при всей своей любви к манипулированию на обочине музыкального бизнеса, Уэйтс представлял собой лакомый кусочек для практически любой фирмы: он был, выражаясь жаргоном музыкальных лейблов, «трофейный артист». Однако в условиях всеобщей анархии, которая постигла музиндустрию с появлением интернета и «Napster», поляризации поп-музыки и возросшей музыкальной мобильности, крупные фирмы все меньше и меньше могли предложить таким «культовым» музыкантам, как Том Уэйтс.

Когда Уэйтс начинал, «Asylum», будучи частью концерна «Warner», могла воспользоваться своими корпоративными возможностями для пропихивания певца в турне в качестве разогревающего артиста. Они также могли координировать выпуск синглов с появлением его на радио и телевидении. Однако к 1999 году вся эта система поддержки рухнула. Сегодня добиться успеха можно исключительно собственными усилиями.

Летом 1998 года Уэйтс заключил контракт с «Epitaph Records». «Мне нравится их вкус в музыке, барбекю и автомобилях», — заявила новая звезда лейбла. А сама компания в официальном пресс-релизе характеризовала себя как «лейбл из Южной Калифорнии, известный в первую очередь такими артистами, как Offspring, Rancid и Pennywise». Вот как обосновывал свой выбор сам Уэйтс: ««Epitaph» — это лейбл, руководят которым сами артисты и музыканты, здесь чувствуешь себя не рабом на плантации, а партнером… Договор мы подписали за чашкой кофе на автостоянке. Я знаю, это будет классное приключение».

Еще одна причина, по которой Уэйтса потянуло к независимой фирме, состояла в том, что когда-то он жил в том районе, где теперь располагается офис «Epitaph». «Я помню, там раньше была мастерская таксидермиста, — рассказывал он в интервью журналу «Newsweek». — Внутри было огромное чучело медведя и пара разлагающихся оленей, на которых я всякий раз поглядывал, проходя мимо».

Уэйтс счел, что лучше ему быть крупной рыбой в небольшом пруду, чем наоборот. В этом, быть может, и был смысл. Ведь, в конце концов, крупная международная фирма может предложить артисту лишь три существенные вещи: возможность раскрутить

сингл, добиться радиоэфира для этого же сингла и организовать появление артиста на телевидении. Ничто из этого не могло привлечь явного левака и становящегося все более и более своенравно-капризным Тома Уэйтса.

«Крупные компании уже больше походят на государство, чем на компании, — ворчливо изрекал он в интервью Джону Парелесу из «New York Times». — Их больше не интересует развитие и поддержка артиста. Они хотят превратить тебя в дойную корову с первого же момента твоего появления у них. А потом, когда ты перестаешь давать молоко, они сразу же хотят пустить тебя на мясо».

Вскоре, однако, Уэйтсу довелось открыть для себя и слабые стороны небольшой компании. На запись его дебюта на «Epitaph» — альбома «Mule Variations» — лейбл сумел выделить лишь ограниченные средства. Записывали пластинку в городе Севастополь в Северной Калифорнии, в «Prairie Sun Recording Studios». Студия была оборудована в помещении бывшей птицефермы. Обустроившись, Уэйтс со своей командой записали 25 песен («чуть-чуть многовато, чтобы переварить») для нового альбома. Для практичного Уэйтса преимущество студии заключалось в том, что «в перерыве можно было выйти, чтобы пописать». Это стало для него уже повторяющейся темой: туалет на свежем воздухе фигурировал в качестве одной из причин, по которой закоренелый городской пес решил переехать жить в деревню.

Первые треки на альбоме начали обретать жизнь еще в семейной ванной уэйтсовского дома («там великолепная акустика»). Но Том понял, что повторить ту же динамику в студии ему не удается. С такой же проблемой столкнулся и Брюс Спрингстин, когда десятилетием раньше готовился к записи своего шестого альбома «Nebraska». Записав песни на домашний магнитофон, он носил кассету с собой несколько месяцев, но так нигде и не сумел добиться повторения в студии этого домашнего звука. В конечном счете, с помощью технологий, по меркам 1982 года сопоставимым с теми, которые требовались для расщепления атома, та самая заигранная кассета была очищена, из нее сделали мастер и выпустили.

Уэйтс для песен «Mule Variations» избрал аналогичный, даже еще более примитивный подход: он просто откопал свои записанные в ванной пленки и заставил музыкантов наложить на них инструментальные партии. Среди музыкантов был известный мастер губной гармоники Чарли Масселуайт; блюзовый гитарист и маэстро арфы Джон Хэммонд; басист Лес Клейпул, одолженный из группы Primus, а также игравший ранее с Беком гитарист

Смоуки Хармел. Были, конечно, и давние друзья и партнеры: Ральф Карни, Грег Коэн (к тому же еще и шурин Уэйтса) и гитарист Марк Рибо. (Рибо однажды охарактеризовал работу над музыкой Уэйтса как «рок-н-ролл после захвата Америки маленькой африканской республикой».)

Музыкальный арсенал Уэйтса вновь в полной мере был применен и на «Mule Variations». Том с удовольствием колотил по своему новому ударному инструменту — конан-драму, но также включил и еще целый набор приспособлений, которых вы никогда не встретите на альбомах Simply Red: чумбус[247], дусеньони, шамберлин[248], оптигон и басовый бу-бам. В пресс-релизе упоминались «связанные обезьяны… петушки… птицы в трубе… шоколадные Иисусы…[249] филиппинские свиньи…[250] тушенные индюшачьи шеи… мотели на берегу реки… дети с оспинами… студебеккеры… перцовое дерево… челюсти из чугуна…». Да, это вам не Джордж Майкл…

Ни на что не похожий, своевольно извращенный и к тому же растянутый на 70 с лишним минут — «Mule Variations» местами кажется музыкой из другой Галактики. И в то же время в нем есть несколько самых простых для восприятия песен Тома Уэйтса. Можно даже представить себе, как кое-что из этого материала оказывается на пластинке Рода Стюарта.

Открывается «Mule Variations» песней «Big In Japan». Она несется вперед под грохот паровоза в сопровождении барабанов, звук которых напоминает танец гигантского Кинг-Конга. «Hold On» — хрупкое и эмоциональное воспоминание обо всех бесчисленных Мэри Браун, которые «с угольными глазами и бедрами, как у Мэрилин» стекаются в Голливуд. Под мягкий гитарный перебор Уэйтс поет с трогательной непосредственностью, как будто он так и сидит у окна давно уже исчезнувшего мотеля «Тропикана» и наблюдает проходящую мимо него процессию («в кофейнях красивых девушек не встретишь»). «Hold On» оказалась самым близким за многие годы приближением к щемящей откровенности «Closing Time» и к бурлению «злой улицы» «Small Change». Стоило Тому чуть-чуть попридержать свой сиплый скрипучий тембр, как голос его тут же стал странным образом походить на голос Брюса Спрингстина.

Надо всем альбомом реет дух раздумчивого одиночества и призрачного отсутствия. Название «House Where Nobody Lives» («Дом, в котором никто не живет») говорит само за себя и заставляет вспомнить мрачный дух альбома Дэвида Эйклза 1972 года «American Gothic». Для Уэйтса «House Where Nobody Lives» взят из самой жизни: «Кажется, везде, где я жил, всегда есть такой дом… как гнилой зуб в улыбке улицы». Есть тут и побродившая

по миру, но в конечном счете тянущаяся домой «Pony», которая заставляет вспомнить столь близкую Элвису сентиментальность песен вроде «Ol' Shep»[251]. Есть фортепианная раздумчивость «Take It With Me» — грустное воспоминание о далеких паровозных гудках. Ну и, конечно же, переворачивающая душу «Georgia Lee».

Песня основана на реальной истории 12-летней девочки Джорджии Ли Мозес, которая бежала из дома, а потом была обнаружена мертвой неподалеку от жилища Уэйтсов в Северной Калифорнии. Сам отец детей-подростков, Уэйтс был, конечно же, особенно восприимчив к их незащищенности и к извечной трагедии гибели ребенка: «Все, наверное, теперь задаются вопросом: где была полиция? Где была церковь? Где были социальные службы? А где был я? И где были вы?»

«Georgia Lee» поначалу не планировалась для альбома, даже после того, как в результате цифровой компрессии на диске вдруг обнаружилось дополнительное место. «Mule Variations» и так был раздут сверх всякой меры. Но затем старшая дочь Уэйтса Келлисимон заметила: как это грустно, что героиня песни «убита, и никто о ней не помнит, и вот наконец о ней написали песню, но даже для песни места на пластинке не находится».

Может быть, дело в том, что музыкант перебрался жить в деревню, но «Mule Variations» стал самой удачной попыткой Тома Уэйтса записать блюзовый альбом. Музыкальный дух дельты Миссисипи и южных районов Чикаго здесь совершенно очевиден, особенно на таких песнях, как «Low-side Of The Road», «Cold Water», «Picture In A Frame» и «Get Behind The Mule». Уэйтс всегда чувствовал себя в долгу перед блюзом: «Видимо, я всегда буду к нему возвращаться. Как форма искусства он обладает неограниченными возможностями». Уэйтс объяснял, что «Get Behind The Mule» («Становись за лошадь») — это фраза, которой отец Роберта Джонсона заставлял работать своего сына, Короля Блюза: «Беда с Робертом, его не заставишь утром стать за лошадь и пахать».

Наряду с блюзом, госпел — такая же неотъемлемая часть «Mule Variations», как и духа тех деревенских общин, в которых, собственно, и зародился блюз. И у Уэйтса есть собственная, по-уэйтсовски перекошенная версия церковной музыки в песне «Chocolate Jesus», в которой ровно по команде вступает и клокочущий голос настоящего петуха!

В заключающей альбом «Come On Up To The House» Уэйтса слышны отголоски Библии («В доме Отца моего много комнат», Иоанн 14:2), но мне лично на горизонте видится зловещая фигура Роберта Митчума, гонящегося за двумя детьми Харперов в

фильме «Ночь охотника». Уэйтс даже находит место, чтобы процитировать Томаса Гоббса[252], который говорил, что жизнь человека [если дать людям демократию] станет «мерзкой, зверской и короткой».

Здесь меньше громоподобной перкуссии, больше гитары; меньше шероховатости в голосе, больше мелодии в музыке. Песни рассказывают истории, и истории эти легко понять. Эту музыку можно слушать ради удовольствия, а не только по обязанности одержимо изучать уэйтсовскую дискографию.

«Eyeball Kid» — возвращение в карнавальный мир «Уродцев», жесткая и тревожная история об экспонате ярмарочного балагана. Важно, что у этой окулистской аномалии[253] — тот же день рождения, 7 декабря 1949 года, что и у его создателя. Это также редкий случай возвращения Уэйтса к одному и тому же персонажу (за исключением Фрэнка). Барни Хоскинс отметил, что Айбол Кид уже появлялся в песне «Such A Scream» на «Bone Machine», — к большому удивлению самого Уэйтса («Правда?..»). Он возникнет еще раз в песне «Hang Me In The Bottle» на «Alice», где мы узнаем о его генеалогии чуть больше: «Он родился в одиночестве в чашке Петри…»[254]

Айбол Кид впервые появился в 80-е годы в комиксах Эдди Кэмпбелла и ведет свое происхождение из греческих мифов. Уэйтс, однако, не уставал повторять, что его Айбол Кид — вовсе не уродец, к которому нужно относиться с презрением: «Это песня о шоу-бизнесе, об опасностях нашего дела… это метафора всех тех, кто попадает в шоу-бизнес, потому что либо в них самих, либо в семье у них не все в порядке… Есть люди и с физическими дефектами, и я вовсе не хотел над ними смеяться. Я просто довел эту идею шоу-бизнеса до абсурда. Эта песня ближе к автобиографии, чем к чему бы то ни было еще».

Но, пожалуй, самым поразительным треком на «Mule Variations» стала прочитанная вкрадчивым шепотом-речитативом «What's He Building?» («Что это он там строит?»). Никогда еще Уэйтс не звучал столь зловеще, столь угрожающе. Быть может, на эту песню его вдохновил холодящий кровь триллер Тима Роббинса «Дорога на Арлингтон» (1999) с повторяющейся в нем фразой «Насколько хорошо мы знаем своих соседей?». Хотя сам Уэйтс в интервью признавал, что в «What's He Building?» есть что-то и от Бу Рэдли, нервного одинокого соседа в «Убить пересмешника».

«Нас всех, в той или иной степени, интересуют наши соседи, — рассуждает Уэйтс. — Мы знаем четыре-пять фактов и на этом основании выстраиваем ту или иную картину их жизни… У их собаки на спине нет шерсти… Его жене лет шестнадцать…

Сам он откуда, из Сент-Луиса, что ли?.. А говорил, что из Тампы… Сами вы никогда, никогда не подойдете познакомиться. И жизнь соседа продолжает разворачиваться перед вами, как кино».

Для Уэйтса «Mule Variations» стал первым шагом в новом направлении. («Первоначальная идея состояла в том, чтобы сделать что-то среднее между сюрреализмом и картинками сельской жизни. Этакая сюр-пастораль».) Есть откровенные признания в любви к Кэтлин, есть подлинная энергия в трактовке городского блюза и, как всегда, есть трогательные баллады, которые некогда сделали ему имя… В целом же «Mule Variations» означал возвращение к форме, которой многим так не хватало в той апокалиптичной смеси, которой музыкант занимался на протяжении предшествующих 15 лет.

В интервью, которые он давал после выхода альбома, Уэйтс, как всегда, размышлял о процессе написания песен: «Есть фактура, которую ты выкладываешь слой за слоем… Затем приглушаешь свет и начинаешь кое-что убирать, а кое-что добавлять, пока, наконец, не возникает правильное ощущение. В ушах у тебя выстраивается пространство… Как будто накидываешь майку на лампу у кровати, и комната сразу выглядит иначе».

А что же касается столь досадного семилетнего перерыва между альбомами… «Я застрял в пробке», — парировал Уэйтс.

Старых верных поклонников, которые следовали за Уэйтсом с самого его чумазого начала, успех «Mule Variations» несколько обескуражил — он оказался больше, чем чуть ли не у любого из предыдущих его альбомов. Успех этот приподнял Тома еще на одну ступеньку вверх: долгие годы он прижимался носом к стеклу, а теперь, благодаря этой пластинке, стеклянная дверь отворилась и его, наконец, пустили внутрь. В Америке «Mule Variations» поднялся на 30-ю ступеньку в альбомных чартах, он даже принес Уэйтсу вторую премию «Грэмми» — на сей раз в категории «Лучший альбом современного фолка».

Свой Большой Хит Том Уэйтс выпустил в мае 1999 года. В Британии в первую неделю после выхода было продано 14 тысяч экземпляров, что позволило ему подняться на девятую строчку в чартах — выше, чем Ultrasound, Би-Би Кинг, Том Петти, Hurricane Number 1, Беверли Найт и Fish.

У застрявшего в категории «культового артиста» Уэйтса продажи в Британии никогда не впечатляли объемами, но зато были постоянными и надежными — как хорошо пригнанный протез. До того, как «Mule Variations» пробился в Топ-10, самым

большим успехом Уэйтса было 20-е место «Frank's Wild Years».

Пиар-кампания на сей раз была прекрасно организована — 36 журналистов ведущих европейских изданий слетелись для того, чтобы взять у музыканта интервью в связи с выходом альбома. Однако у успеха Тома Уэйтса и его «Mule Variations» в Британии имелись и другие причины. Растущее число ежемесячных журналов, таких как «Mojo» и «Uncut», было свидетельством растущей силы так называемого «седого фунта»: им удалось выйти на аудиторию, которая росла в 60-70-е годы и теперь выросла, но по-прежнему интересовалась современной музыкой.

Это поколение достигло такого этапа в своей жизни, когда дети уже уехали из дома, ипотечный кредит выплачен и средств, которыми можно более или менее свободно распоряжаться, достаточно. Однако в условиях растущей поляризации поп-музыки многие из этого поколения не находили для себя практически ничего интересного на современной музыкальной сцене. Были и такие, кто никак не мог примириться с неумолимым течением времени: «Да не могу я быть бабушкой, черт побери! — ревела в отчаянии героиня Дайан Уэст в фильме «Родители». — Я же была в Вудстоке!»

Эти более зрелые любители музыки могли на время увлечься Blur или Oasis, но с годами они все меньше и меньше чувствовали интерес к современной поп-музыке или рэпу. Вместо этого их как магнитом тянуло к звездам их юности. Rolling Stones, Eagles или Simon & Garfunkel легко могли собрать полные залы, причем люди с готовностью выкладывали 50 фунтов, чтобы стоять поближе к сцене. А за цену одной нынешней сувенирной программки 20 лет назад можно было купить два полноценных билета.

С наступлением нового тысячелетия воссоединения вроде Crosby, Stills, Nash & Young, Cream и The Who — о которых никто еще и не помышлял в момент выхода предыдущего альбома Уэйтса — успешно доказали, что у взгляда в прошлое есть реальная рыночная перспектива. Нет, Уэйтс никогда не становился на уютный путь ностальгии, да и отказ гастролировать обрек его на прозябание в «культовом» гетто. Однако ровные и постоянные продажи альбомов и упоминание его имени нужными людьми в нужных местах давали приятное ощущение того, что аудитория у него все же есть.

К концу века журнал «Mojo» назвал «Mule Variations» «Альбомом года», отдав ему предпочтение перед такими «салагами», как Fountains of Wayne, Supergrass и Chemical Brothers. Уэйтсовский альбом, по мнению авторов журнала, двигался «медленнее, чем блескучий сегодняшний поп; его хром подернут

тусклостью минувших поколений… пластинка с дороги 66[255] в мире фривеев… еще один эпохальный альбом одного из величайших талантов современной музыки, а сам он, как и один из его героев, — «алмаз, который хочет остаться углем»[256]».

Некоторым из журналистов, которых перевезли через океан для того, чтобы они пытали Уэйтса вопросами в кофейнях и ресторанчиках Санта-Розы, повезло, и они получили возможность еще и прокатиться на его «купе-де-виль» 1970 года. А по их возвращении новый альбом получил восторженные рецензии. Дэвид Фрикке писал в журнале «Mojo», что музыка «Mule Variations» «не совсем музыка… это соната страха и инквизиции: грохочущий металл, звук падающих с лестницы предметов, визг меняющихся радиочастот. Гарри Партч, пытающийся изобразить Альфреда Хичкока, — смешно, жутко и чудовищно реально».

Найджел Уильямсон из «Times» назвал «Mule Variations» «потрясающим возвращением к форме… песни отточены так, что напоминают произведения изящного искусства, поэзия отшлифована до самого эмоционального нутра, и сюрреалистические сюжеты переданы с потрясающей сжатостью — как хайку, в котором нет ни единого лишнего слога». А Дэнни Экклстон в журнале «Q» не без удовлетворения отметил, что «шум, треск и грохот одержимого смертностью «Bone Machine» и дьявольская полька «Black Rider» отступили на задний план, и сквозь примитивные буколически-блюзовые скелеты песен «Mule Variations» позволено пробиться свету тепла и юмора».

К всеобщему хору восторгов присоединился даже «NME», автор которого Стюарт Бейли писал о непреходящем влиянии Уэйтса: «Новообращенные услышат здесь отголоски Gomez, Бека, Шейна Макгауэна, Пола Хитона и Полли Харви — все они многим обязаны Тому. Он вернулся на панковском лейбле, для того чтобы еще раз заново переосмыслить свое прошлое». Тот факт, что Уэйтс, на пороге своего 50-летия, все еще вызывал интересу поп-газет, в очередной раз подтвердил его статус и репутацию. А тот факт, что газеты эти, увы, постепенно отмирают — на сегодняшний день в живых осталась лишь «NME», — нисколько не принижает значимости опубликованной на их страницах рецензии.

В 1999 году «Guardian» решила отметить конец тысячелетия, опубликовав собственный список «Лучших альбомов всех времен и народов». На этот раз газета решила пойти нестандартным путем, исключив из списка всех заезженных фаворитов. Привычные победители — «Sgt Pepper», «Pet Sounds», «What's Going On» — как писал составитель списка Том Кокс, «сами по себе хороши, но сильно переоценены и далеки от лучших

достижений даже своих авторов».

Вместо этого газета предложила своим читателям глубоко продуманный альтернативный ряд. На первом месте оказался «Bryter Layter» Ника Дрейка (все три альбома покойного певца вошли в список). Уэйтс был более чем достойно представлен на втором месте своим «Rain Dogs» («ни одна полоска дневного света не проникает в этот безупречный, 18-трековый кошмар гниющего блюза, предутреннего буги и поэзии лузеров… «Rain Dogs» — прекрасный пример того, как нужно делать мейнстримовый альбом немейнстримовому артисту»). Уэйтс появился в списке еще один раз — на 50-м месте с «The Heart Of Saturday Night».

Все еще живой и активный на рубеже веков, Уэйтс в 2000 году был номинирован на включение в «Зал славы рок-н-ролла» — наряду с Black Sabbath, Диком Дейлом и Лу Ридом. Ни один из трех, однако, в Зал тогда не попал.

Последним словом своего завершающего XX век альбома Уэйтс решил сделать поистине «важные» факты. В заключительном абзаце пресс-релиза к «Mule Variations» он сообщал заинтересованным, что «жираф может жить без воды дольше, чем верблюд. И хотя длина шеи у жирафа превышает два метра, шейных позвонков у него столько же, сколько у мыши. Семь. А язык у жирафа длиной 45 сантиметров. По желанию он может открывать и закрывать ноздри. Бегает он быстрее скаковой лошади, причем практически бесшумно».

И хотя центральное место — в качестве приманки — занял жираф, более существенную, пусть и неочевидную роль играла жена Уэйтса Кэтлин. Известны лишь две фотографии загадочной миссис Уэйтс, и она решительно отказывается давать интервью. Однако она есть на всех пластинках своего мужа — как шепотом произнесенная молитва.

Она избегает паблисити и, как известно, терпеть не может медийной суеты, но сам Уэйтс довольно прагматично относится к интересу СМИ к его творческому союзу с женой, регулярно в различных интервью указывая на продолжающееся вот уже два десятилетия призрачное присутствие его супруги и музы. А в связи с выходом «Mule Variations» Уэйтс сделал трогательное признание: «Нужно иметь кого-то, кто скажет тебе, что ты полон дерьма, и я предпочитаю услышать это от жены, чем прочесть в газетах».

Творческая природа взаимоотношений Тома Уэйтса и его супруги давно уже вызывает пристальный интерес. Если большинство мужей с удовольствием пользуются возможностью сбежать из семейного гнезда на работу, то мистер и миссис Уэйтс остаются вместе — вот уже почти четверть века — и в жизни, и в

искусстве.

«Наша совместная работа строится так: каждый из нас пишет по строчке, потом она говорит, что получилось ужасно, что мы писали это уже семьсот раз, и зачем я бесконечно сочиняю одно и то же. Я ей говорю: «Да что ты понимаешь?!» Она швыряет в меня журналом, и я на время затыкаюсь. Она все время ведет дневник, фиксирует все, что происходит в мире, у нее огромный запас материала, в котором сны перемешаны с детскими историями и какими-то бесконечными вырезками из газет и журналов».

Обычно, отвечая на вопрос о том, как они сотрудничают, Уэйтс отделывается заранее заготовленными шутками, вроде: «Я добываю продукты, а она готовит» или «Знаете, один держит гвоздь, другой лупит по нему молотком». Однако после выхода «Mule Variations» в 1999 году Уэйтс признался: «Главные изменения во мне — и музыкальные, и личные — начались после нашей встречи. Она для меня — мерило всех остальных людей. С нею можно пойти в разведку. Она не любит высовываться, но ее раскаленное присутствие есть во всем, что мы делаем вместе».

Кэт Кэрролл[257] писала о партнерстве Тома и Кэтлин: «В рок-н-ролльном браке год засчитывается за семь, так что можно сказать, что они живут уже вместе 140 лет».

Глава 35

Когда мистер и миссис Уэйтс не были заняты совместной работой по созданию и записи альбомов, мистер Уэйтс отвлекался на побочные проекты, появлялся на альбомах друзей, актерствовал и занимался всяческой другой посторонней деятельностью.

Вот уже в течение нескольких лет отдел стратегического планирования «Warner» подумывал о переиздании старых альбомов Тома Уэйтса на «Asylum». Всего их было семь — от «Closing Time» до «Heartattack & Vine», все они требовали серьезной работы, и лейбл был полон энтузиазма и желания сделать то же, что они сделали во время недавнего переиздания каталогов Love, Grateful Dead и Эммилу Харрис. Все альбомы прошли цифровой ремастеринг, были снабжены новыми сопроводительными текстами, их дополнили прежде не издававшиеся бонус-треки.

Но, несмотря на постоянные напоминания со стороны лейбла и заявленный самим Уэйтсом энтузиазм к проекту, музыкант все время был слишком «занят». И можно понять чем. Хотя собственных концертных турне он избегал, время от времени возникали спорадические выступления — как, скажем, в 1999 году на организуемом Нилом Янгом ежегодном благотворительном концерте «Bridge School Benefit»[258]. Чисто акустический, длившийся девять часов концерт был уже тринадцатым по счету. Уэйтс (в одной из рецензий его назвали «гением эксцентрики») выступал рядом с The Who, Эдди Веддером, Шерил Кроу, Брайаном Уилсоном и Билли Корганом из Smashing Pumpkins, который спел уэйтсовскую «Ol' 55». Сам же композитор выдал «почти неузнаваемые» версии «Gun Street Girl» и «Jockey Full Of Bourbon». Рок-критик Джаан Ухельски назвала его выступление «скорее кинематографичным, чем музыкальным».

Уэйтс также много работал и над различными студийными проектами. В 1998 году он помогал старому партнеру Вуди Гатри, Рэмблин Джеку Эллиоту, в записи его альбома «Friends Of Mine». Несмотря на то, что родился он в семье зубного врача в Бруклине, старина Рэмблин Джек пел об Америке, о которой Том Уэйтс только мечтал. Джек начал вести бродячий образ жизни[259] после того, как увидел в нью-йоркском Мэдисон-Сквер-Гарден представление родео. Он ездил по стране вместе с Вуди Гатри до тех пор, пока великого певца не разбил паралич. Вуди назначил Рэмблин Джека своим наследником и преемником, и так оно и

было бы, если бы некий молодой парень из Миннесоты по имени Роберт Циммерман не приехал воздать должное автору «This Land Is Your Land». Справедливости ради надо сказать, что Рэмблин Джек всегда был готов помочь Дилану — достаточно напомнить, что «Mr Tambourine Man», которую многие считают чуть ли не лучшей дилановской песней, начала свою жизнь как дуэт с «бродягой» Джеком Эллиотом.

В записи «Friends Of Mine» принимали участие также Эммилу Харрис, Джон Прайн и Нэнси Гриффит. Уэйтс и Рэмблин Джек записали вместе уэйтсовскую «Louise». Получилась живая, веселая кантри-баллада с печальным аккордеоном на заднем фоне. Два хриплых голоса звучат так, будто Буч и Санденс[260] поют друг для друга, сидя у ночного костра на обочине Чисум-тропы (*Тропа Чисхольм — грунтовая дорога, по которой в конце XIX века перегоняли скот из техасских ранчо на железнодорожные станции в Канзасе*.). Завершает альбом голос Уэйтса, который подпевает Джеку мотивом, похожим на старинную песню Дикого Запада «That Old Time Feeling».

Примерно в то же время вместе с Робертом Плантом, Беком и Робином Хичкоком Том Уэйтс появился на записанном в 1999 году альбоме «More Oar: A Tribute To Alexander Skip Spence». «Скип» Спенс был основателем Moby Grape, одной из самых характерных групп «лета любви», появившихся в Сан-Франциско в 1967 году. Спенса, однако, преследовали многочисленные проблемы личного свойства, и выпущенный в 1969 году «Oar» остался его единственным сольным альбомом.

«Oar» был записан всего за четыре сессии, и, по официальным данным, сразу после выхода было продано всего лишь 700 экземпляров. Тем не менее, с годами он приобрел культовый статус. Скипа Спенса называли «американским Сидом Барретом» — как и основатель Pink Floyd, он страдал серьезным психическим заболеванием, которое только усугублялось бесконечными наркотиками. На «More Oar…» звездные поклонники певца собрались, чтобы воздать ему должное, хотя сам Спенс, вплоть до своей смерти в 1999 году, был «слегка обескуражен всем тем шумом, который подняли вокруг «Oar»».

В том же году Уэйтс принял участие в записи еще одного трибьют-альбома «Pearls In The Snow: The Songs Of Kinky Friedman», где он спел песню «Highway Cafe». Сейчас известный в качестве вполне успешного автора криминальных романов, Фридман начинал как фолк-кантри певец, который с вызовом нес знамя своего еврейского происхождения — взять хотя бы такую его песню, как «They Don't Make Jews Like Jesus Anymore» («Таких евреев, как Иисус, больше не делают»). Уэйтс вновь оказался

вполне в достойной компании — среди тех, кто выразил желание воздать должное Фридману, были Лайл Ловетт, Дуайт Йокам и Вилли Нельсон.

Самым существенным из проектов Уэйтса на рубеже веков стало продюсирование альбома Джона Хэммонда. Познакомились они еще в 1974 году в Аризоне, когда Уэйтс выступал перед Хэммондом на разогреве. С тех пор они не теряли друг друга из виду, и Хэммонд привнес характерный звук своей арфы в «Mule Variations».

Страстный любитель блюза, Хэммонд был на шесть лет старше Уэйтса, и музыкальную родословную его можно считать безупречной. Его отец Джон Хэммонд-старший был продюсером самых первых записей Билли Холидей, еще до войны он опекал Бесси Смит, Каунта Бейси и Сестру Розетту Тарп. Он даже собирался устроить в нью-йоркском «Карнеги-холл» концерт Роберта Джонсона, однако ревнивая любовница опередила Хэммонда и отравила Короля Блюза.

Уши Хэммонда-старшего не подводили его и после войны. Именно он привел в «Columbia Records» Пита Сигера, Джонни Кэша и Леонарда Коэна, а в 1961 году — вечная ему за это слава — подписал контракт и с молодым Бобом Диланом. Впрочем, в течение первого года продажи дебютного дилановского альбома были настолько ничтожны, что в коридорах «Columbia» он получил прозвище «Ошибка Хэммонда». Затем, в 1972 году, когда сверстники уже вовсю подумывали о пенсии, Хэммонд вновь подтвердил свое безошибочное чутье: ему снес крышу еще один парень с гитарой и губной гармошкой, голова которого была полна интересных идей, — контракт с Брюсом Спрингстином Джон-старший подписал после первого же прослушивания.

Наследовать такое имя — бремя не из самых легких, но молодой Джон Хэммонд прекрасно знал, чего хочет в музыке. Его первый альбом вышел в 1963 году, когда ему не было еще и двадцати, и с тех пор он проповедовал блюз везде, где только мог: в записях, на концертах, на фестивалях по всему миру.

Для альбома Хэммонда 1992 года «Got Love If You Want It» Уэйтс подарил ему песню «No One Can Forgive Me But My Baby». Теперь, желая поглубже забраться в уэйтсовское творчество, Хэммонд решил записать целый альбом его песен, причем продюсером он хотел видеть именно Уэйтса. «Сначала я сказал «да», а потом осекся — я ведь никогда ничего подобного не делал, только вместе с женой на своих собственных пластинках, — признавался Уэйтс. — Продюсировать чужую пластинку — это как давать указания акробату под куполом цирка. Звучание у Джона уверенное, вполне завершенное, симметричное и полное

души. Ему вполне хватает собственного голоса, гитары и губной гармошки, и поначалу даже не представить, как этот звук можно улучшить».

Отобрав чертову дюжину уэйтсовских песен, Хэммонд сделал альбом, который заново заставил взглянуть на Уэйтса как блюзового автора. В «Wicked Grin» (2001) вошли упругие, жесткие версии «Heartattack & Vine», «Til The Money Runs Out» и «16 Shells From A 30.6». В руках Хэммонда шероховатые и раздражающие элементы уэйтсовских оригиналов оказались сглажены, а нередко спрятанные вглубь мелодии выведены на передний план.

В «Wicked Grin» вошли также очень редкая «Buzz Fled-deijohn» и ранее и вовсе не записанные «2:19» и «Fannin Street» — раздумчивое, усталое размышление об улице в Хьюстоне. Собственные уэйтсовские версии всех трех песен появились потом на вышедшем в 2006 году сборнике «Orphans…». А на последнем треке «Wicked Grin» Уэйтс и Хэммонд объединились в грозном рыке «I Know I've Been Changed».

Продюсер результатом остался очень доволен: «У Джона сила и ритм мастера, а душа и точность такие, которые требуются для огранки алмазов или укрощения змей», — с восторгом говорил Том. На обложке «Wicked Grin» Ти-Боун Бернетт, выступив в роли поклонника, с большим теплом писал о сложившемся творческом союзе: «Глубокая штука получилась… Каждая нота здесь оригинальна… Такую музыку могут делать лишь взрослые люди… Джон Хэммонд играет здесь все… А Том Уэйтс — шейх риска — делает труднейшие операции, орудуя лишь своим мозгом…».

После вышедших в 1993 году «Коротких историй» в кино Уэйтс был практически незаметен: его было в лучшем случае слышно, но почти не видно. Новая песня «A Little Drop Of Poison» вошла в саундтрек стильного триллера Вима Вендерса «Конец насилия», в главных ролях в котором снялись Энди Макдауэл и Гэбриэл Бирн, а музыку писал Рай Кудер.

Для возвращения к актерской карьере после шестилетнего перерыва Уэйтс выбрал картину «Таинственные люди» (1999) — ироничную сатиру на супергероев. Фильм остался почти незамеченным, быть может, потому, что решил высмеять комиксы именно в то время, когда их двухмерные герои вошли в моду.

«Таинственные люди» были основаны на комиксе «Темная лошадка» («Dark Horse»). Блестящий актерский состав (Бен Стиллер, Джеффри Раш, Уильям Мэйси, Лина Олин) изображал «семь супергероев-неудачников», которые остроумно и безжалостно пародировали «Бэтмена», «Супермена», «Людей-Х» и

прочую подобную продукцию.

Уэйтс играл доктора Хеллера, нервного ученого («он… эксцентрик»), который снабжает неумех-суперменов оборудованием. Даже по уэйтсовским меркам персонаж скользкий — фильм открывается сценой, в которой он пытается «снять» пенсионерку в доме для престарелых. Живет Хеллер на заброшенном парке аттракционов вместе со своими изобретениями типа «виномет» («стреляешь из него в людей, и они начинают валить вину друг на друга») и «сжиматель». «Я на каждое из них даю гарантию», — гордо сообщает Уэйтс своим не-слишком-супер-корешам.

Впервые после детских лет в мир супергероев Уэйтс вернулся еще во время работы над копполовским «Клубом «Коттон»». Во время долгих часов простоев и ожидания Николас Кейдж — фанатик комиксов — ввел Уэйтса в мир красочных фантазий. Еще с детства Уэйтс помнил многочисленных персонажей вроде Невероятного Халка, Серебряного Серфера и, конечно же, Айбол Кида, который потом появился в нескольких песнях.

Сегодня статус супергероев значительно вырос, а комиксы называют «графическими романами». В 2002 году Уэйтс предложил собственную версию супергероя: «Я хотел бы обладать специальным умением находить потерянные вещи, — воодушевленно вещал он Россу Форчуну. — Ко мне приходили бы люди, которые когда-то в 50-е годы потеряли кошелек. Или дорогой их сердцу перочинный ножик. Или любимые в детстве игрушки. А я был бы Человек-Находка. Да, вот кем бы я был — Человеком-Находкой».

Роль Уэйтса в «Таинственных людях» вновь была лишь небольшим эпизодом, но его яркая индивидуальность и угловатая фигура придали безумному ученому особую убедительность. И если сразу после выхода на экран «Таинственные люди» казались всего лишь легковесной пустышкой, теперь, по сравнению с «Женщиной-кошкой», «Фантастической четверкой» и «Возвращением Супермена», они выглядят прямо как «Гражданин Кейн».

Примерно в то же время, когда Уэйтс снимался в «Таинственных людях», он написал предисловие к двум книгам Барта Хопкинса: «Гравикорды, вращалки и пирофоны» («Gravikords, Whirlies And Pyrophones») и «Орбитоны» («Orbitones»). Обе книги (журнал «Billboard» назвал их «захватывающими») исследуют мир необычных экспериментальных музыкальных инструментов — кого же еще, как не изобретателя conundrum, мог Хопкинс попросить написать предисловие к книге?

«Надвинувшаяся на нас дигитальная революция ознаменовала наступление эры деконструкционистов, которые безжалостно прочесывают руины нашей эпохи, — со страстью писал Уэйтс. — Они хотят сослать нас на необитаемый остров, характерным звуком которого будет рев горящего на берегу механического пианино».

Сохранив очень теплые воспоминания о сотрудничестве с Робертом Уилсоном в Германии в 1990 году, Уэйтс в 2000-м вновь едет в Европу для работы над новыми постановками Уилсона: «Алиса» и «Войцек».

«Войцек» основан на написанной Георгом Бюхнером в 1837 году пьесе. В 1925-м на ее сюжет Альбан Берг написал оперу «Войцек». В 1979 году Вернер Херцог поставил, как и следовало ожидать, мрачный фильм. Клаус Кински играл солдата в гарнизоне XIX века. Одержимый неверностью жены, он доходит до безумия, убийства и самоубийства. Перцу в и без того гремучую смесь добавляет приказ начальства бедному Войцеку пройти медицинское обследование на вменяемость. Нетрудно увидеть, что привлекло к этому сюжету Тома Уэйтса.

Премьера спектакля Роберта Уилсона, на основе которого в 2002 году вышел альбом Уэйтса «Blood Money», прошла в ноябре 2000 года в театре Бетти Нансен в Копенгагене. По словам Джеймса Макнейра, одного из немногих видевших постановку критиков, «участие Уэйтса сводится к голосу зловещей игрушечной обезьянки в начальной сцене, но дух его довлеет над всем спектаклем».

В 2002 году спектакль был перенесен и в Лондон, где его встретили с уважением, хоть и без восторга. Майкл Биллингтон из «Guardian» счел, что спектакль «увлекательно смотреть и слушать, но завершается он как показ моделей Версаче». Сюзанна Клапп из «Observer» писала: ««Войцек» Уилсона напоминает дурного вкуса фотографию из мира мод: будто изысканная элегантная модель позирует на фоне изможденной голодом земли». Оба критика, однако, высоко оценили качество музыки: «Если дух драматургии где-то и сохранен, то только в песнях Уэйтса/Бреннан, в которых спрятаны отголоски самых разных традиций: заметная примесь Сачмо[261] и явственный дух Курта Вайля» (Биллингтон).

«Из музыки Тома Уэйтса и текстов Кэтлин Бреннан рождается «Трехгрошовая опера» XXI века. Неумолимым опустошением веет от их тяжелых маршевых ритмов; заброшенностью — от одиноких голосов меди; в партитуре полно лязга и скрежета и — иногда — пробивается вдруг нежность. Сравнение с Вайлем Уэйтс

выдерживает» (Сюзанна Клапп).

Это было второе их сотрудничество, и Уэйтс с Робертом Уилсоном уже приспособились к методам друг друга. В своем отношении к работе они были полной противоположностью, однако раздолбая Уэйтса непостижимым образом тянуло к скрупулезности и педантичности режиссера. «Когда мы познакомились, ощущение у меня было такое, будто я говорю с изобретателем типа Александра Грэма Белла. Роберт — глубокий мыслитель, человек, который тщательно подбирает слова, и шутить с ним не следует».

Занятость на других проектах мешала Уэйтсу выпустить музыку к спектаклю вплоть до 2002 года, когда она получила название «Blood Money». Как всегда, альбом был плодом полноценного сотрудничества с Кэтлин, и именно она предложила новое название — имея в виду роль Войцека как подопытного кролика в медицинских экспериментах.

Несмотря на всю долгую родословную, история Войцека в интерпретации Уэйтса на «Blood Money» не сложилась. Он сам это признавал: «Сквозного повествования из песен не получилось — понять суть истории, слушая их, невозможно. Изначально они ведь были частью спектакля, а в альбоме должны обладать самостоятельной ценностью. Нужно выйти за пределы оригинальной концепции — это как делать фильм из книги».

На «Blood Money» от оригинальной концепции Уэйтс отошел слишком далеко, а с точки зрения музыки сделал даже шаг назад. Каким образом песня «Coney Island Baby»[262], какой бы очаровательной она ни была, вписывается в историю, разворачивающуюся в гарнизоне в Польше в 1837 году, от слушателя ускользало. Или как с бюхнеровским солдатом XIX века увязывается строчка вроде «I'd sell your heart to the junk man, baby, for a buck…» («Я продам твое сердце, детка, мусорщику за доллар…»)?

В «Misery Is The River Of The World» присутствуют меткие поэтические наблюдения («единственное, что можно сказать о человечестве, это то, что в человеке нет доброты»), восходящие еще к Бенджамену Франклину. В «Starving In The Belly Of A Whale» есть хорошая строчка: «Человек — скрипка, на которой играет жизнь». Но вновь в альбоме не обошлось без ощущения дежавю. Музыкально «Blood Money» казался понурым возвращением в знакомый злачный мир веймарского кабаре, замешанный на блюзе и Миссисипи и слегка приправленный Кэптеном Бифхартом.

В целом и «Blood Money», и «Alice» звучали более по-европейски, что не удивительно — оба проекта были заказаны,

написаны и впервые исполнены в Европе. Ни тот, ни другой, впрочем, не означали для Уэйтса радикального отхода от привычного для него формата, хотя мрачный характер повествования «Blood Money» делал весь альбом тревожным и неуютным. Пытаясь хоть как-то спасти ситуацию, Уэйтс даже решил снять видеоклип на песню «God's Away On Business». У режиссера Джесса Дилана о съемках остались яркие воспоминания, особенно когда в какой-то момент Уэйтс предложил ввести в кадр австралийского страуса эму.

В рецензии на «Blood Money» в журнале «Record Collector» Джеймс Макнейр писал, что «вокальный тембр Уэйтса звучит как нечто среднее между капитаном Кейвменом[263] и Марвином Ли, когда он своим хриплым, скрипучим голосом изрекает нечто на фоне ритмичного постукивания гигантского стручка семян индонезийского дерева ботанг. Тому, похоже, не нужны ни новейшие сэмплеры «Akai», ни гладкие мастеровитые соло тысяч выпускников Гитарного технологического института». Ну а сам Уэйтс заявлял, что его целью было добиться от «Blood Money» «такого звука, будто он годами вызревал в бочке».

Рецензия Сильвии Симмонс в «Mojo» была испещрена эпитетами «грубый… нигилистичный… темный… рвущийся изнутри… диссонансный… трескучий… ревущий». Ощущение возникало такое, будто критики искренне хотели, чтобы им понравился «Blood Money», но их смущало отсутствие сюжета, мелодии и смысла.

«Blood Money» был одним из двух альбомов, выпущенных Томом Уэйтсом в 2002 году одновременно. («Альбомов Уэйтса ждешь три года, а потом он выпускает их сразу два», — гласил заголовок статьи в «Mojo»). Уэйтс был не первым, кто придумал выпустить сразу два альбома в один день. До него так поступали Брюс Спрингстин и Guns N Roses. Вот как сам Уэйтс объяснял причины своего решения Найджелу Уильямсону: «Один — курица. Другой — рыба. Если уж включаешь плиту, то хочется сделать полноценный обед».

Однако готовить впрок может оказаться делом рискованным. И, как это нередко бывает, одно из блюд просто забывают где-то на задворках плиты, в то время как другое гости с удовольствием вкушают в столовой. В случае Уэйтса в сторону был отставлен «Blood Money» — уступив место волнующей и нестареющей истории юной Алисы Плезанс Лидделл…

Глава 36

«Скользила наша лодка в лад с моим повествованьем…»[264] В «золотой полдень» 4 июля 1862 года, во время бесконечных летних каникул, гребная лодка с тремя детьми плыла по Темзе вблизи Оксфорда. Чтобы удивить и развлечь своих юных спутниц, сидевший за веслами 30-летний математик Чарлз Доджсон стал рассказывать трем девочкам на ходу придуманную им историю об их сверстнице.

Как завороженные, слушали они о том, как девочка провалилась в нору кролика, и о том, что она там нашла. По возвращении в Оксфорд средняя из трех сестер Алиса стала упрашивать: «Мистер Доджсон, вот было бы здорово, если бы вы могли написать для меня историю Алисы». Всю долгую летнюю ночь в своей комнате в колледже Крайст-Черч Доджсон выполнял просьбу девочки.

Главным героем повествования стала настоящая десятилетняя Алиса Лидделл. А летний день 4 июля, как писал позднее Уистен Хью Оден, «так же памятен в истории литературы, как и в истории Америки».

Спустя ровно три года после речной прогулки Доджсон (под псевдонимом Льюис Кэрролл) опубликовал «Приключения Алисы в Стране чудес». Издание книги в 1865 году открыло настоящий фрейдистский ящик Пандоры, который с тех пор остается предметом увлечения — а то и одержимости — литературных критиков, социологов, психологов, историков и художников.

Литературная Алиса (и второй том ее приключений «Алиса в Зазеркалье») дала миру Чеширского Кота, Безумного Шляпника, Белого Кролика, Моржа и Плотника, Черепаху Квази, Бармаглота, близнецов Труляля и Траляля и Шалтая-Болтая. Она обогатила язык такими выражениями, как «все чудесатее и чудесатее»; «отрубить ей голову!»; «начинай с начала»; «настало время, сказал Морж»; «короли и капуста»; «варенья сегодня не бывает».

Описывая фантастические приключения Алисы, Кэрролл на ходу пародировал таких известных поэтов викторианской эпохи, как Уолтер Скотт, Теннисон и Вордсворт. Логику автор поставил с ног на голову и создал литературный мир, в котором вот уже полтора столетия с удовольствием купаются и взрослые, и дети. Одно из доказательств непреходящего очарования Алисы — иллюстрации к ее книге, среди авторов которых числятся Уолт Дисней, Артур Рэкхем, Ральф Стедман, Мервин Пик и Питер Блейк.

После смерти в 1898 году Льюис Кэрролл вышел из моды.

Интерес к книгам об Алисе возобновился в годы Первой мировой войны — в немалой степени и потому, как было тонко подмечено, что именно такую Англию отстаивали в боях солдаты. Хотя, с другой стороны, вполне возможно, что Страна чудес в то время олицетворяла эскапистский Эдем — мир совершенно иной по сравнению с ужасами войны, унесшей жизни двух из трех сыновей настоящей Алисы.

Однако Алиса придуманная продолжала жить, и уже в следующей войне Говард Лесли[265] с ее помощью морочил голову гестаповцам в фильме «Пимпернел Смит» (1941). А миссис Миневер[266] читала детям вслух о приключениях Алисы, чтобы успокоить их во время бомбежки.

Практически с самого начала история Алисы стала предметом многочисленных фрейдистских интерпретаций. Насыщенные аллюзиями, обманками и метафорами книги давали богатую почву для анализа. Богатство литературного воображения Кэрролла, его склонность фотографировать девочек в различной стадии одетости (и раздетости), его статус холостяка — все это в течение десятилетий питало всевозможные полускандальные теории вокруг «Алисы» и ее автора.

Льюис Кэрролл, или точнее оксфордский математик и фотограф Чарлз Доджсон, был вовсе не уникальным представителем академического мира середины XIX века. Преуспевающие, живущие уютной и комфортной жизнью викторианцы возводили детей на пьедестал; идеалом служили девственность, чистота и невинность детства.

Скромный, одинокий, ведущий аскетичный и замкнутый образ жизни Доджсон никогда не был женат. Окна его комнаты выходили в сад Лидделлов, что позволяло ему издалека лелеять свои фантазии. Он часто видел, как Алиса играет в саду с сестрами и через фотообъектив мог наблюдать за ними без необходимости вступать в контакт. Именно это, на первый взгляд, невинное хобби и приблизило Доджсона к так околдовавшим его девочкам.

Параллели между историей Доджсона и «Лолитой» напрашиваются сами собой. Но если герой романа Набокова был сексуально одержим своей нимфеткой, то Доджсона притягивало именно отсутствие сексуальной угрозы, его идеалом была невинность девочек. Но какой, собственно, была природа отношений Доджсона с Алисой — этот вопрос не перестает занимать литературоведов, критиков и художников с того момента, как в 1865 году Алиса провалилась в кроличью нору.

«Аннотированная «Алиса»» Мартина Гарднера — самое полное и скрупулезное исследование Льюиса Кэрролла и его

мира (Гарднер, к примеру, без особого энтузиазма сообщает, что, согласно раскопанным им архивным метеорологическим данным, день 4 июля 1862 года был в Оксфорде совсем не «золотым», как пишет Доджсон, а наоборот, «прохладным и дождливым»).

Однако, когда речь заходит о знаменитом диалоге между Алисой и Чеширским Котом, Том Уэйтс, несомненно, готов был бы с Гарднером спорить: «Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти? — А куда ты хочешь попасть? — Мне все равно… — Тогда все равно, куда и идти». Комментируя этот диалог в 1960 году, Гарднер довольно пренебрежительно пишет: «Эти слова, равно как и предшествующий им диалог, принадлежат к наиболее широко цитируемым из обеих сказок об Алисе. Отзвуки его звучат в недавно опубликованном, но ничем не примечательном романе Джека Керуака «На дороге»: «…надо идти и идти, и не останавливаться, пока не придем. — А куда идти-то? — Не знаю, только надо идти»». Вряд ли подобное отношение к Керуаку завоевало бы Гарднеру уважение в кругах битников.

Том Уэйтс был далеко не первым из рок-н-ролльных поэтов, которого привлекли истории об Алисе. Галлюциногенная природа кэрролловской прозы была особенно привлекательна для «heads»[267] 60-х годов, которые находили в ней прибежище от материализма, социальной жизни и войны. Как средство возвращения в идиллию детства «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» были обязательным чтением, наряду с «Хоббитом» и «Ветром в ивах»[268]. Алиса — глотающая снадобья симпатичная девочка; Алиса — то увеличивающаяся, то уменьшающаяся в размерах; Алиса — с ее искривленной логикой и сюрреальными сопоставлениями… Неудивительно, что хиппистская культура с таким энтузиазмом приняла героиню Кэрролла в свои ряды.

Пожалуй, самым известным предшественником уэйтсовской «Алисы» была песня «White Rabbit» Jefferson Airplane — один из главных гимнов психоделического «лета любви» 1967 года, в которой ее автор певица Грейс Слик настоятельно рекомендовала: «питай свою голову». А в вышедшей в 2006 году обстоятельной «Энциклопедии Боба Дилана» Майкл Грей предположил связь между произведениями Кэрролла и некоторыми песнями Дилана, в частности «Drifter's Escape» и «I Threw It All Away».

В полном соответствии с имиджем человека, ставшего кумиром эпохи «лета любви», Доджсон и сам верил, что — несмотря на всю его абсурдистскую поэзию — лучшим его произведением была жалостливая «Песнь о любви» из практически забытого романа «Сильви и Бруно», в которой вынесенные в название романа два сказочных персонажа воркуют друг с другом: «Я думаю, это любовь. /Я чувствую, что это любовь.

/Я уверен, это может быть только любовь!»

В то же «лето любви» 1967 года Джон Леннон населил полузабытыми персонажами Кэрролла из «Зазеркалья» — Моржом и Плотником — свою «I Am The Walrus». Также Шалтая-Болтая из «Алисы» он имел в виду, когда пел об «eggman… Goo Goo Ga Joo…».

Я также смутно припоминаю какую-то песню из 70-х с припевом «cat's nose, dog's eyes, Lewis Carroll tells lies…!» («кошачий нос, собачьи глаза, Льюис Кэрролл все врет!»). Не следует забывать и о том, что именно на школьном спектакле «Алиса в Стране чудес» познакомились в 1954 году Пол Саймон и Арт Гарфанкель. Пол был Белым Кроликом («главная роль», как напомнил он публике во время турне-воссоединения в 2004 году), а Арт играл Чеширского Кота («роль второго плана» — подчеркнул Саймон).

Премьера «Алисы» Тома Уэйтса и Роберта Уилсона прошла в театре «Талия» в Гамбурге в декабре 1992 года. Однако у занятого расчисткой своих завалов Уэйтса ушло более десяти лет, прежде чем он выпустил музыку из спектакля в качестве альбома. Можно вспомнить, впрочем, что Уэйтс мельком касался кэрролловских персонажей и раньше: на песне «Singapore» из альбома «Rain Dogs» он поет «we're all as mad as hatters here» («мы все здесь безумны, как Шляпники»), имея в виду одного из самых популярных героев книг об Алисе.

Вместо того чтобы пускаться в странствие по Стране чудес и Зазеркалью, уэйтсовская «Алиса» рассматривает отношения между Доджсоном и реальной Алисой. В атмосфере раскаленного общественного внимания к проблемам педофилии и интернет-порнографии в начале XXI века Уэйтс хотел в «Алисе» рассмотреть проблемы «подавления личности, психических расстройств и навязчивых неврозов».

Отношения между Доджсоном и Алисой давно уже занимали самых разных авторов. В 1985 году Денис Поттер[269] написал сценарий фильма «Сказочный ребенок» («Dream-child»), в котором Кэрол Браун играет пожилую Алису, отправляющуюся в 1932 году в Нью-Йорк на празднование 100-летия со дня рождения Доджсона. Автора «Алисы» в фильме играет Иэн Хольм. Фильм был размышлением о невинности детства и о приближении неизбежной с возрастом смерти.

Эти же темы занимали и Доджсона: одна из причин его привязанности к детям заключалась в том, что он всю жизнь страдал от заикания, которое исчезало лишь в компании детей. Другая — в том, что у Доджсона самого было счастливое детство, которое навсегда осталось в его памяти и к которому он всегда с

удовольствием возвращался — и как человек, и как писатель.

Интересно, что во время ремонта дома его детства в Чешире в 1950 году, спустя полвека после его смерти, под полом комнаты, которая когда-то была его детской, нашли наперсток, белую перчатку и панцирь омара! Прекрасный набор для будущего автора «Алисы в Стране чудес».

Подлинная суть отношений Доджсона к маленьким девочкам остается загадкой: он искал общения только с девочками («Я люблю детей, — признавался он однажды в письме, — но только не мальчиков»). Но, как только девочки переходили в возраст полового созревания, Доджсон терял к ним интерес. Однажды он поцеловал девочку 14 лет. Выяснив, что на самом деле ей уже 17, он написал ее матери письмо-извинение, на что получил холодный ответ: «Мы примем меры к тому, чтобы больше это не повторялось».

Как и в «Blood Money» с пьесой Бюхнера, Уэйтс и Кэтлин воспользовались оригиналом Льюиса Кэрролла всего лишь как основой для альбома «Alice». Их захватил сам характер этих знаменитых отношений. В них остается манящая загадочность — мать Алисы почувствовала в них что-то неестественное и сожгла все письма, которые Доджсон писал ее дочери. Любопытна и запись в дневнике Доджсона, датируемая 18 октября 1862 года: он пишет, что впал в немилость миссис Лиддел после «того самого злополучного дела с лордом Ньюри». И по сей день исследователи теряются в догадках, какое такое дело, связанное с лордом, могло привести к расколу между 10-летней Алисой Лидделл и человеком, который сделал ее имя бессмертным.

Некоторые последние свидетельства позволяют предположить, что 31-летний Доджсон мог на самом деле предложить руку и сердце 11-летней Алисе Лиддел. Будущий премьер-министр лорд Солсбери, ставший впоследствии другом Доджсона, писал: «Говорят, что Доджсон чуть с ума не сошел, после того как настоящая Алиса ему отказала. И действительно, похоже на это». Сегодня такое предложение кажется совершенно немыслимым, но в книге «Викторианцы», самом исчерпывающем исследовании той эпохи, ее автор А. Н. Уилсон пишет, что, «по переписи 1861 года, в Болтоне 175 женщин вышли замуж в возрасте до 15 лет, в Бернли таких было 179».

Исследование очарованности Льюиса Кэрролла маленькими девочками с точки зрения сегодняшней морали ставит, безусловно, очень тревожные вопросы. Однако нет никаких свидетельств о том, что в эти отношения, хоть в какой бы то ни было степени, вкрадывался сексуальный элемент. По всей видимости, в отношениях писателя с девочками главенствовали

наивность и невинность, которые сегодня представить себе довольно трудно.

Песни на «Alice» Тома Уэйтса практически не касаются напрямую Доджсона или Алисы: «Flower's Grave», «No One Knows I'm Gone», «Lost In The Harbour» и «Fish & Bird» кажутся вполне обычной частью уэйтсовского мира. Есть, впрочем, и вопиющие несоответствия: каким образом песня под названием «Reeperbahn»[270] укладывается в замкнутый мир Оксфорда XIX века? Зачем включать в альбом песню с немецким названием «Kommienezuspadt», если единственная поездка Доджсона за пределы Англии была в Россию? Да и «Table Top Joe» выглядит весьма несообразно, даже в перевернутом вверх тормашками мире Страны чудес.

И все же отголоски Льюиса Кэрролла слышны: слова «Alice, arithmetic, arithmetock» в заглавной пьесе звучат по-кэрролловски математически; во «Flower's Grave» есть строчка «pilgrim's withered wreath of flowers» («странник бережет цветок далекой стороны») из вступительного стихотворения к «Алисе в Стране чудес». А в «We're All Mad Here» вкралась некая миссис Кэрролл — да и само название песни («Все мы здесь безумцы») позаимствовано из реплики Чеширского Кота в разговоре с Алисой.

В заглавной песне Уэйтс раздумчиво говорит о горькосладкой одержимости Доджсона: «коньки на льду выписывают слово «Алиса»», «ветки дерева складываются в слово «Алиса»». А в «Watch Her Disappear» («Смотри, как она исчезает») возникает образ Доджсона, который отрешенно-беспристрастно смотрит на резво скачущую по лужайке Алису. Что в его взгляде? Невинность или знание? Нежность или сладострастие? Ответов на эти вопросы мы, по всей видимости, не узнаем никогда… Знаем мы лишь, что разделяющая их пропасть непреодолима и что именно она дала миру одну из самых волшебных и бессмертных сказок.

Справедливости ради надо сказать, что Уэйтс и не пытался предпринять буквальное исследование мира Льюиса Кэрролла и Алисы Лиддел. Для музыкального воссоздания этого мира понадобились бы скорее чистые звуки английской пасторали, а не прокуренный дух американского джаза. В уэйтсовской «Alice» слышна медленная величавая поступь смерти, смутные размышления о том, что было, и о том, что будет. И, главное, грустное осознание того, что не может быть никогда…

Сама Алиса умерла в 1934 году. К концу жизни она была совершенно ошеломлена тем невероятным очарованием, которое весь мир испытывал к эпизоду ее далекого викторианского детства. Не менее озадачена она была и тем интересом, который давным-давно проявил к ней, ребенку, человек, давший ей

бессмертие.

А что же сам гений Льюис Кэрролл — фотограф, математик, проповедник-любитель? И это еще не полный список его занятий, хотя в историю он вошел, прежде всего, как создатель «Алисы». И дело не только в том, что он обогатил английский язык новыми словами «chortle» (фыркать, смеяться сдавленным смехом) и «galumph» (вышагивать с гордым видом), но и в целой галерее вышедших из-под его пера образов, населивших новый созданный им мир, который не устает восхищать и радовать нас.

Свои самые трогательные строки Льюис Кэрролл написал в завершающем «Зазеркалье» стихотворении. Чарлза Доджсона, математика и поэта, не мог не привлечь акростих — стихотворение, в котором из первых букв каждой строки складывается его главная тема — в данном случае Алиса Плезанс Лидделл. Стихотворение завершают мечтательные строки: «Если мир подлунный сам / Лишь во сне явился нам. / Люди, как не верить снам?»

Глава 37

Выпущенные одним залпом «Alice» и «Blood Money» вновь вернули Уэйтсу всеобщее внимание! Сильви Симмонс из «Mojo» из двух альбомов отдавала предпочтение «Alice»: «Редко когда нездоровая одержимость была столь же прекрасна. Но «Alice» неотделима от сопровождающей ее проклятой кощунственной пары… Купите оба альбома, и вы получите фотографию и ее негатив. Или, точнее, новый негатив старой фотографии…»

Крис Робертс писал в «Uncut», что ««Alice» кровоточит грустью и тоской… в ней сонм эксцентричных персонажей, которых можно было бы набрать понемногу из «В молочном лесу»[271], Библии и «Пьяни». Работа, полная литературного мужества и величия, а также музыкальной изобретательности».

Дэвид Куонтик в журнале «Q» отметил, что «больше всего Уэйтс чувствует себя в своей тарелке, перечисляя под самые бойкие и развязные мелодии и ритмы наиболее мрачные стороны существования. Георг Бюхнер, сам не главный на свете счастливец, говорил, что «отдельный человек — лишь пена на волне, величие — простая случайность, а господство гения — кукольная комедия». При всем уважении, если судить по этим двум альбомам, он ошибался».

Уэйтс, по его признанию, и сам недоумевал, почему между сценической постановкой «Алисы» и выходом альбома прошли долгие десять лет. На самом деле материал оказался в такой степени утрачен, что музыканту, чтобы подготовиться к официальной записи в 2002 году, пришлось отправиться на поиски копий и купить бутлеговские издания своих собственных демо-записей «Alice». Усилия и затраты себя явно оправдали.

18 мая 2002 года библия музыкальной индустрии журнал «Music Week» писал, что «на прошлой неделе Том Уэйтс продал в Великобритании больше альбомов, чем за любую другую неделю с начала своей карьеры…». Хотя, на самом деле, продажи эти делились почти поровну между «Alice» (номер 20 в альбомных чартах, 8753 экземпляра продано) и «Blood Money» (номер 21, продано 8622 экземпляра). И все же совокупные продажи двух альбомов, хоть и уступали группе The Jam (их сборник «Greatest Hits» возглавил чарты на той неделе), но превышали Bellrays, которые шли в списке популярности вслед за Уэйтсом. В Америке совокупная продажа двух альбомов в первую неделю составила 64 тысячи экземпляров, что обеспечило музыканту место в начале четвертого десятка альбомных чартов.

За свои усилия по продвижению двух альбомов британский

пресс-атташе Уэйтса Роб Партридж был удостоен от журнала «Music Week» награды «за лучшую рекламную кампанию квартала». «Мы знали, что аудитория Уэйтса в Британии очень прочная, несмотря на тот факт, что он не выступал здесь с концертами вот уже 15 лет. Он остается в моде, несмотря на все ее текущие колебания. Он также один из немногих артистов, которые и на шестом десятке продолжают двигаться вперед в своей карьере, и мы знаем, что его поклонники будут в равной степени заинтересованы обоими альбомами», — сказал Партридж в интервью журналу.

Для общения с журналистами, приехавшими брать у Уэйтса интервью в связи с выпуском двух альбомов, был снят номер 101 отеля «Фламинго» в городе Санта-Роза — примерно в получасе езды от его дома. И хотя отельный номер и так имел мало общего с оруэлловской комнатой 101[272], Уэйтс, чтобы придать ему домашний уют, притащил туда кучу своих личных вещей: компакт-диски Махалии Джексон, коробки изюма в шоколаде, никогда не пустеющий кофейник и главную гордость — коробку дисков Чарли Паттона.

Он также подготовился и обогатил свою коллекцию странных, причудливых фактов — на всякий случай, если в течение 60 минут, отведенных каждому европейскому журналисту, темы для разговора иссякнут.

Гэвин Мартин, как и многие другие, был заинтригован процессом совместного творчества, протекавшим в семействе Уэйтсов. Ответ Тома на этот раз был куда менее уклончивым, чем обычно: «Мы постоянно обсуждаем то, что мы делаем. Это бесконечная ссора, в результате которой проливаются либо кровь, либо чернила. Ты, быть может, и сам не понимаешь, что ты чувствуешь относительно того или иного звука или слова или мелодии до тех пор, пока на них не обращают твое внимание и не вынуждают их изменить. Если это сотрудничество успешно, то работа твоя только обогащается. У нас ведь, черт побери, есть дети. Раз уж мы вырастили вместе детей, то с песнями кое-как справимся».

Чуть ранее, в процессе подготовки к выпуску «Alice» и «Blood Money», Уэйтс получил премию ASCAP (Ассоциация композиторов и исполнителей). Принимая награду «за огромный совокупный вклад» Уэйтс в ответной речи поведал собравшимся, что мытье посуды остается для него любимым занятием — «в это время никто не пристает». Затем он провел аналогию между своими песнями и сосудами с зерном… потому что «когда люди переезжали жить в новые земли, все, что они брали с собой, — семена и песни. И я думаю, что на самом деле больше ничего тебе

по прибытии и не нужно. Нет, впрочем, я не прав. Нужно еще кое-что: бритва и смена белья. Ну, в общем, вы понимаете».

Оглядываться назад было приятно, но Уэйтс, как всегда, рвался вперед. Несмотря на вот уже 30 лет внимания к нему прессы, человеком он оставался весьма застенчивым. И, несмотря на всю свою сценическую смелость и излюбленные во время интервью штучки, сам процесс беседы с прессой был для него занятием обременительным. Уэйтс, если пользоваться фразой, которую в фильме «Слова нежности» произносит его бывший партнер Джек Николсон, был готов «скорее воткнуть себе в глаза иголки», чем вновь и вновь проходить всю процедуру интервью.

Интернет стал для Тома желанным барьером. На официальном уэйтсовском сайте все нарочито запугано и мифологизировано. А на неофициальных зато полным-полно многочисленных (и нередко занудных) «Часто задаваемых вопросов»: «Настоящее ли имя Том Уэйтс?»; «Почему Том не любит давать концерты?»; «Кто такой Гарри Партч?»; «Что такое «Rain Dog»?».

К концу XX века интернет переживал настоящий бум, предлагая желающим неограниченное количество порнографии, сомнительных знаний и анонимности… На той стороне канала связи мог оказаться кто угодно. Для такого артиста, как Уэйтс, интернет представлял собой надежный способ держать поклонников на расстоянии вытянутой руки, создавая у них в то же время иллюзию, что он шепчет им на ушко. Интернет побуждал к диалогу и прекращал споры, в сетевом пространстве можно было сводить счеты и выливать помои.

Уэйтс наслаждался этой свободой, пользуясь всеми новыми возможностями, которые предлагало киберпространство. Он мог поддерживать связь с внешним миром, не подвергаясь в то же время никакому риску и опасности. Официальный сайт продолжал исправно извещать поклонников обо всех новых релизах, фильмах и прочих проектах, но сам музыкант мог незаметно для других появиться на форуме под выдуманным ником, оставить комментарий-другой, а если вопрос его действительно серьезно заинтересует, то и снизойти до прямого участия в обсуждении.

Едва ли не лучший пример того, как артист может удачно воспользоваться таким анонимным участием, Относится к 1999 году. Одно из интернет-сообществ фанов Боба Дилана довольно долго потирало свой коллективный электронный затылок, пытаясь разгадать смысл песни «Blowin' In The Wind». И вдруг из киберпространства приходит сообщение, в котором говорится, что песня — не что иное, как «наивный крик души

политизированного молодого человека». «А ты откуда, мать твою, знаешь?!» — «Потому что я Боб». — «Ага, как же…» Вынужденный доказывать, что это именно он, «Боб» согласился сыграть на следующий день на концерте никогда прежде не исполнявшуюся 17-минутную песню «Highlands». И действительно, на следующий день на концерте Боба Дилана в «Coors Amphitheatre» в Калифорнии, аккурат пятым номером состоялась мировая премьера песни «Highlands»!

Интернет предоставляет, конечно же, совершенно новый способ доступа к музыке. В одно мгновение кликом мышки можно извлечь из небытия любую композицию. Уэйтсу и людям его поколения, чтобы получить любимую песню, надо было отправиться в магазин, купить (а то и заказать!) скачущую на проигрывателе «сорокапятку» или же раскошелиться и купить полноценный альбом. По мере усовершенствования технологии, можно было, правда, обмениваться со своими друзьями пленками — пока музиндустрия не придумала устрашающий лозунг «Переписывание пленок убивает музыку!».

Но даже и тогда для тех, кто родился до появления безграничных горизонтов интернета, музыка оставалась физической реальностью. Пластинка, пленка, кассета или сверкающий диск существовали в реальности, их можно было потрогать, на них был сопроводительный текст, указаны авторы песен, детали записи… ты получал доступ в закрытую комнату. В теории интернет открывал «дивный новый мир» — и давал неограниченный выбор. В интернете Том Уэйтс сосуществует рядом с Чарли Паттоном и Allman Brothers, Майлс Дэвис — рядом с Тони Кристи, Джонни Кэш плывет в одном потоке с Van Der Graaf Generator — возможности открывать для себя и слушать новую музыку становятся поистине безграничными.

Уэйтс, однако, как и многие другие музыканты, с опаской относился к скачиванию музыки и выступал против того, чтобы его песни воровали анонимные мошенники. В 2001 году вместе с Рэнди Ньюманом и группой Heart он обратился в суд против компании MP3.com. В предъявленном иске на 40 млн долларов говорилось, что сайт компании My.MP3 предоставлял доступ к материалу артистов — в случае Уэйтса это был альбом «Mule Variations» — без их разрешения. «Люди с энтузиазмом воспринимают новые технологии, забывая о главенстве закона», — говорил в суде представляющий Уэйтса адвокат.

Фанатов киберпространства критикуют, в частности, и за то, что они редко выходят из дома. Американские фаны Тома Уэйтса восприняли критику буквально и организовали ежегодный фестиваль под названием «Уэйтсток». Проходит он в городке

Покипси в штате Нью-Йорк — до появления там уэйтсовского фестиваля известен он был лишь как место сюрреалистического допроса Джина Хэкмена в фильме «Французский связной».

Уэйтсток выглядит не иначе как возможность для уэйтсовских поклонников набраться в компании единомышленников. На сайте фестиваля организаторы провозглашают: «Уэйтсток для Тома Уэйтса то же самое, что дубовая бочка для виски!» Уже в самом начале жизни фестиваля, в середине 80-х, когда стали подыскивать место для его проведения, ситуация стала складываться вполне по-уэйтсовски. Подобранное место наверняка благословил бы и сам Том: называлось оно «Uncle Bob's Dead Battery Farm» («Мертвая птицеферма дядюшки Боба»).

Организаторы Уэйтстока описывают его как «продолжающуюся 24 часа в сутки вечеринку, инфицированную уэйтситисом, вирусом, подобным Эболе. Но если Эбола разъедает организм, попав туда случайно, то здесь вирус вы вносите в себя совершенно добровольно. По желанию может стошнить».

Уэйтс ко всей этой затее относился, понятное дело, весьма настороженно. На вопрос Джонатана Валании из «Magnet» о том, что же собственно, происходит на Уэйтстоке, кумир ответил: «Я не знаю. Могу себе представить… колдовские чары, глоссолалия, побудка в шесть утра, коктейль из виски с сыром яйцом, прогулка в нижнем белье… этакая попытка религиозного экстаза».

Пытаясь хоть как-то взять под свой контроль подобного рода обряды почитания и одним глазом глядя в будущее, Уэйтс все же решил вернуть, пусть и на короткое время, прошлое. В июне 2004 года в лондонском «Barbican Theatre» в качестве главного блюда ежегодного театрального фестиваля «Bite:04» была поставлена англоязычная версия «Черного всадника». Критики ожидали спектакля с большой настороженностью — к тому времени жанровое обозначение «рок-мюзикл», благодаря «Time» Дэйва Кларка, посвящениям Роду Стюарту «Tonight's The Night» и Queen «We Will Rock You», звучало уже не столько обещанием, сколько предостережением.

Появление Марианны Фэйтфул в роли Пеглега (он же Дьявол) гарантировало аншлаг на протяжении всех трех недель, пока шел спектакль. Впрочем, есть немало и тех, кто считает грандиозные театральные опусы Роберта Уилсона (взять хотя бы его семичасовую беззвучную постановку «Взгляд глухого») претенциозными и вымученными. Я, к примеру, вздохнул с облегчением, когда узнал, что постановка Уилсоном/Уэйтсом пьесы Сэмюэла Беккета остается пока только лишь в планах.

Сам Уэйтс, однако, энтузиазма по отношению к работе с

Уилсоном, похоже, не утратил: «Он как ученый, как врач или архитектор… В театре он разработал собственный язык для себя и для тех, кто работает вместе с ним. Вплоть до способа движения… Ритм в его спектаклях очень медленный, потому что на сцене невозможно уловить драматизм движения в реальном времени. Оно просто не фиксируется в сознании зрителя. Уилсон заставляет обращать внимание на самые простые движения: встать со стула, протянуть руку за стаканом».

Уилсон платит Уэйтсу таким же признанием. Их отношения режиссер как-то назвал «грандиозными, трогательными и элегантными». Проработав десять лет с Уэйтсом над «Черным всадником», «Алисой» и «Войцеком», Уилсон не ушел с орбиты рок-н-ролла: в 1996 году вместе с Лу Ридом он сделал спектакль «Time Rocker» по «Машине времени» Герберта Уэллса.

В Лондоне «Черный всадник» был встречен восторженно. Хотя первые строчки рецензии Бена Томпсона в «Sunday Telegraph» ничего хорошего вроде бы не предвещали: «Мало кто сможет отрицать, что старый пьяница Том Уэйтс пишет музыку необычайной красоты. В то же время этот неутомимый любитель баварских маршей и помоечного авангарда время от времени выдает пластинки, слушать которые просто невозможно. Теперь, однако, когда лондонская публика получила возможность услышать эти песни [«Black Rider»] в театральном спектакле, для которого они, собственно, и предназначались, их достоинства проявились во всем блеске».

Коллега Томпсона, славящийся своей придирчивостью театральный критик «Daily Telegraph» Чарлз Спенсер, был очарован даже еще больше: «Трудно представить себе спектакль более болезненно стильный, чем «Черный всадник». В центре его — великолепная музыка Уэйтса, хриплые, клацающие вариации на тему веймарского кабаре, с отголосками Брехта/Вайля, госпела и блюза. В составе оркестра такие необычные инструменты, как музыкальная пила, стеклянная гармоника и диджериду. Пьяняще-ядовитая атмосфера карнавала поглощает зрителя целиком. Это спектакль с совершенно явственным декадентским запахом серы, и все его участники демонстрируют нужную долю дьявольского величия».

Глава 38

После триумфальных гастролей в лондонском «Барбикане» в 2004 году «Черный всадник» с не меньшим успехом прошел в Сан-Франциско и Сиднее. Однако у поклонников Уэйтса — при всей его разнообразной тактике, увлекательных побочных проектах и престижных появлениях в качестве приглашенного артиста на разного рода альбомах — оставалось немало вопросов:

1) Когда в Англии была введена в обращение столовая вилка?

2) Когда Том Уэйтс возобновит концертную деятельность?

3) Кто сказал: «Все, что мне нравится, либо незаконно, либо аморально, либо полнит»?

4) Когда выйдет новый альбом Тома Уэйтса?

Были и ответы: 1) 1608; 2) кто знает? 3) Александр Уолкотт; 4) очень скоро…

После произведенного в 2002 году двойного залпа «Alice» и «Blood Money» на вопросы о новом альбоме Уэйтс отвечал со свойственной ему витиеватой уклончивостью: «В нем есть песни о политике, крысах, войне, виселицах, автомобилях, пиратах, фермах, карнавале, грехе, пьянстве, поездах и смерти. В общем, те же грязные делишки, что и всегда».

На этом этапе карьеры песни Уэйтса можно было разбить на две категории, роль автора в которых Кэтлин не без ехидства определила как Grand Weeper («великий плакса») и Grim Reaper («беспощадный жнец»)[273]. В вышедшем наконец в 2004 году новом альбоме «Real Gone» — первоначальное название «Clang, Boom & Steam» — недостатка не было ни в тех, ни в других.

Когда Джонатан Валания из журнала «Magnet» попросил Уэйтса рассказать о некоторых населявших «Real Gone» персонажах, тот ответил: «Если был Иисус из Назарета, то был и Майк из леса, и Боб с парковки… Пудель Мерфи — девушка, в которую циркач по имени Похоронный Уэллс швырял ножи… Джоэл Торнабене — мафиози, который с бетоном работал…[274]» В пестром наборе героев альбома мелькали Баулегд Сол, Ноки Паркер и Зузу Болин[275]; Пигги Ноулс и Бум Махони[276]; поющая йодль Элен, Королева Воздуха, Могучий Коротышка, Этель Лошадиная Морда, Сагино Калин-да, не говоря уже об одноглазой Майре (в майке с Роем Орбисоном). Благодаря Уэйтсу все эти персонажи чувствовали бы себя как дома в «Величайшем шоу мира»[277] не без помощи Дэймона Раньона[278] и Феллини.

Первый в новом веке уэйтсовский альбом нового материала вышел я тяжелой и мрачной атмосфере, охватившей Америку после 11 сентября 2001 года. Старый товарищ музыканта Брюс

Спрингстин своим раздумчивым «The Rising» в точности попал в дух времени. Уэйтс же в необычных и щемящих звучаниях «Real Gone» пытался уйти от духа своей страны, раскрыв объятия навстречу всему огромному миру. В какой-то момент он поет: «I want to believe in the mercy of the world again» («Я вновь хочу верить в милость мира») — строчка, которую Том позаимствовал в одном из интервью Боба Дилана.

Говоря о «Real Gone», часто обращают внимание на отсутствие на альбоме фортепиано. Начиная с «Heartattack & Vine», Уэйтс постоянно переходил от гитары к роялю и обратно, но на фотографиях он чаще появлялся именно за клавиатурой. В студии, где записывался «Real Gone», стоял рояль, но использовался он главным образом как стол, на который ставили напитки, сваливали одежду и прочие нужные и ненужные вещи. Уэйтс как будто устроил ритуальное сожжение любимого инструмента, и разгоревшийся костер послужил прощальным салютом пианиста старому Бродвею.

«Real Gone» стал для Уэйтса переломным и в другом смысле. Быть может, неудивительно, если учесть, что писался он сразу после трагических событий 11 сентября, в обстановке начавшейся войны в Ираке, но это самый откровенно политический альбом Уэйтса. Кроме явно выдающейся в этом смысле «Day After Tomorrow» («Послезавтра»), политическое содержание также совершенно явственно и в «Hoist That Rag» («Вздерни эту тряпку») и «Sins Of My Father» («Грехи моего отца»).

Нет ничего странного в том, что Уэйтс, один из самых вдумчивых американских авторов песен, чувствовал потребность высказаться в связи с предстоящими президентскими выборами, постепенным сползанием страны вправо и ужасающей реальностью продолжающейся войны в Ираке. «Даже если ты молчишь, ты тем самым все равно делаешь политическое заявление. Я хотел бы избавиться от Буша, но будет ли лучше с Керри, непонятно. На самом деле у нас однопартийная система с двумя головами», — отмечал он в интервью «Uncut».

«Day After Tomorrow» — лучшая песня альбома, на которой гнев Уэйтса проявился особенно ярко. Проникновенный и трогательный вокал сразу же обратил на себя внимание всех писавших об альбоме критиков. Щемящая по своей искренности песня мгновенно обрела статус классической, вновь подтвердив уровень Уэйтса, несмотря на то, что в последние годы открытой искренностью он баловал своих поклонников все реже и реже. Какими бы ни были мотивы к ее написанию, невозможно отрицать, что «Day After Tomorrow» стала самой сильной за несколько лет песней Уэйтса.

Песня представляет собой горестное письмо солдата с фронта: боязнь за свою жизнь, страх смерти, тоска по дому… Но «Day After Tomorrow» заставила вспомнить и о чувстве семьи, чувстве домашнего уюта, памятных еще по «Rocking Chair» — полузабытой песне из второго альбома группы The Band, где Робби Робертсон риторически вопрошал: «Wouldn't it be nice just to see the folks, and listen once again to the stale ol' jokes?» («Не лучше ли было бы повидать своих и в который раз послушать старые бородатые анекдоты?»).

Уэйтс с теплом поет о простых незамысловатых делах: лопатой кидать снег, граблями собирать сухие листья. Но песня ставит и серьезные вопросы: «Как Бог выбирает, к чьим молитвам он прислушивается?» В песне в равной степени есть сила и страх, уют дома и ужас войны. Это кровоточащая песня-рана, актуальная и вневременная — реальная жизнь в ней теплится и после того, как затихнет мелодия.

Корни «Day After Tomorrow» лежали в том числе и в собственной уэйтсовской семье: его сын Кейси достиг совершеннолетия как раз к моменту начала иракской войны: «Мой сын и его друзья — призывного возраста, все они выходят в мир, а весь мир, кажется, погряз в войне». Но в песне Уэйтса слышны и отголоски его собственной юности, проведенной вблизи военной базы в Сан-Диего и пришедшейся на время вьетнамской войны.

В «Day After Tomorrow», жалостливом и умоляющем письме с фронта, солдат в отчаянии надеется на то, что не подведет своих друзей. Гнев Уэйтса был совершенно явственным и совершенно искренним: «Все эти рекламные объявления о наборе в армию, это просто смех. В них во всех звучит рок-н-ролл… Неужели вы думаете, что для какого-то сенатора, который уютно спит в своей теплой постели, такой солдат значит больше пустой гильзы из-под снаряда?!»

В отражавшем некогда молодежное бунтарство мире рок-н-ролла все перевернулось, и открыто против войны в Ираке выступали лишь «старички» вроде Тома Уэйтса. Наряду с Брюсом Спрингстином, Джоном Фогерти и Стивом Эрлом Уэйтс стал одной из немногих знаменитостей, решившихся подать голос протеста. Если не считать Green Day, остальные молодые артисты, казалось, слишком боялись потерять корпоративное спонсорство и доходы от продажи своих маек ради того, чтобы рискнуть поднять голову над парапетом. И страхи эти, как выяснилось, были не напрасны: достаточно вспомнить о всей той вони, что развернулась вокруг Dixie Chicks, решившихся открыто выступить с критикой президента Буша на концерте в Лондоне, — отголоски

этого выступления мгновенно разнеслись по всему миру. Новый альбом «Ноте» этого невинного кантри-трио был снят с эфира радиостанций по всей Америке, а в некоторых штатах устраивали даже ритуальные кострища из их дисков.

Шок, испытанный Америкой после 11 сентября 2001 года, прокатился по всему миру и в полной мере подверг испытанию только начавшееся президентство Джорджа Буша-младшего. Тони Блэр, нужно отдать ему должное, пытался сразу после трагедии предостеречь Буша против истерии и начала глобальной политики выжженной земли. Буш, однако, предостережениям не внял, и вскоре и солдаты, и мирные жители стали ежедневно гибнуть на полях сражений. А когда оружие массового поражения в Ираке так и не было обнаружено, голоса протеста стали звучать чаще: стало ясно, что лидеры наши развязали войну в лучшем случае ошибочно, в худшем — откровенно нас обманывая.

При всех ужасах режима Саддама Хусейна, мир с опаской относился к перспективе применения против Ирака военной силы. Миллионы людей — молодежь, люди среднего возраста, пожилые — выходили протестовать на улицы. Уэйтс был лишь одним из многих, кто с недоверием относился к мотивам и намерениям своего президента.

В такой раскаленной политической атмосфере Джордж Буш добивался в 2004 году своего переизбрания на второй срок. Очень показательны были в этом смысле дебаты между Бушем и его соперником демократом Джоном Керри: если бы усадить перед экраном телевизора инопланетянина и спросить у него, кто из оппонентов выглядит и говорит в большей степени по-президентски, победу, несомненно, одержал бы Джон Керри.

Керри, безусловно, завоевал сердца людей рок-н-ролла, и они изо всех сил старались ему помочь. Брюс Спрингстин, R.E.M., Pearl Jam и Джон Фогерти организовали в 2004 году турне под лозунгом «Rock The Vote». Сам Уэйтс в нем участия не принимал, но дал песню «Oay After Tomorrow» в антибушевский сборник «Future Soundtrack For America», на котором, кроме него, свои песни пели R.E.M. и Blink-182.

На песне «Sins Of My Father» из «Real Gone» откровенно говорилось: «Игра подтасована». У слушателя не оставалось сомнений в том, о каком штате и каком результате идет речь[279]. Однако в неторопливой 10-минутной песне нашлось место и для Дженни со светло-каштановыми волосами[280] и для тайбернской джиги[281].

Очень характерно, что Уэйтс писал о танце, который приходится вытанцовывать приговоренным к смерти на виселице. До 1783 года Тайберн, поблизости от нынешней Марбл-Арч, был

местом публичных казней. Приговоренные с достатком платили палачу гинею, чтобы получить быструю и безболезненную смерть, тем же, у кого денег не было, приходилось в полуживом состоянии выплясывать «тайбернскую джигу». В день повешения Джека-Попрыгуна[282] в 1714 году в Тайберне собралось 200 тысяч зевак. Палач после казни продавал веревку — по шесть пенсов за дюйм! Уэйтс обожал подобного рода информацию и с удовольствием ставил ею в тупик особо доставучих журналистов.

Перевалив на шестой десяток, Уэйтс отчаянно конкурировал сам с собой, всячески борясь с ужасами повторяемости и предсказуемости. «Борюсь с загниванием», — говорил он сам о себе, хотя в то же время признавал, что «старые деревья дают самые лучшие плоды». Все трое его детей достигли юношеского возраста, что заставляло Уэйтса все больше и больше думать о своей роли родителя: «Твои дети не твои поклонники, они твои дети. Проблема как раз состоит в том, чтобы и продолжать карьеру, и воспитывать детей. Это как если у тебя в доме две собаки, которые друг друга ненавидят и которых ты каждый день должен выводить вместе гулять».

Уэйтс-отец не устает восхищаться воображением своих детей. В интервью Питу Силвертону из «Vox» он рассказывал о поездке в Грейсленд[283] с маленьким Кейси: «Сын мне говорит: «Вот бы его выкопали, вынули все зубы, и я сделал бы из них себе бусы». Никто еще до этого не додумывался — бусы из зубов Элвиса!» Ребенок явно унаследовал от кого-то зловещие гены…

«Real Gone», при всех своих похвальных разнообразии и новаторстве, нередко звучал как вариация на тему «Working In The Coal Mine» Ли Дорси[284], особенно на «Don't Go Into That Barn». Том, наверное, засыпал под изломанные ритмы «Chain Gang» Сэма Кука.

Он даже вообразил себе, что «Metropolitan Glide» — «танцевальный номер», который, по мнению Уэйтса, заставлял вспомнить твист, Mashed Potato[285], стомп[286] и ватуси[287]. Впрочем, как сегодняшняя молодежь отнесется к идее выйти на танцпол и выпрыгивать в воздух, «как радужная форель», или реветь, «как теленок», остается только догадываться.

«Dead And Lovely» — величественный менуэт, щемящее размышление на тему тех странных отношений, которые характеризуются фразой «что они нашли друг в друге?». В «Circus» Том Уэйтс звучит так, будто нам довелось встретить его на автобусной остановке или в баре: хриплый мудрый рассказчик, каждая из историй которого так же безукоризненна, как флеш-рояль в покере. Но уже на «Green Grass» тон резко меняется — этот голос ни с каким другим не перепутаешь, здесь Уэйтс уже

скорее приставала, чем ухажер. И в этом одно из преимуществ артиста — ему не нужно нравиться, он хочет, чтобы песни и их странные, искривленные персонажи жили своей жизнью.

«How's It Gonna End» — интригующая серия острых наблюдений, в которой перед нами мелькают фрагменты человеческих жизней: уходящая из семьи жена, жертва убийства, убийца «над пропастью во ржи». И нас — точнее, Уэйтса — интересует только одно: чем это все кончится? Доживем ли мы до утра? А утром, как знает каждый дурак, наступит уже завтра. А за ним — послезавтра?

«Real Gone», быть может, и не вызывал такого же эмоционального резонанса, как «Mule Variations», но в мире уродских телешоу, жутких перепевов старого и полной скудости воображения уникальный голос Уэйтса по-прежнему выделялся. Гневный рык против конформизма и лени в музыке звучал все так же громко и грозно.

Для британских журналистов презентация «Real Gone» была устроена не в Сохо и не в Блумсбери, а в Фицровии — щегольской, художнически-богемной части Уэст-Энда. Человек сто собрались летним вечером, чтобы попить теплого пива и послушать новый альбом. Мероприятие напоминало школьное собрание. Ряды стульев, через динамики звучит альбом, но смотреть не на что — ни фотографий, ни текстов песен, — лишь склоненные головы, пытающиеся уловить вылетающие из динамиков слова Уэйтса. К концу первого часа (высидеть нужно было все полные 72 минуты альбома) взгляд стал бродить по обитым звукоизоляцией стенам студии. Пора делать заметки…

Знакомый хриплый рык наполнял зал безумным госпелом, тревожными спиричуэлс, румбой с того света, гитарными соло, которые звучали так, будто обезьяна пытается выступать на пишущей машинке текст Чехова… Саундтрек XXI века, саундтрек Армагеддона; надломленные голоса и вывернутые мелодии скрежещут по развалинам заброшенных городов и поруганных деревень…

«Real Gone» — это брак по принуждению, который заключен между Аланом Ломаксом и 5 °Cent… В старинных особняках остались лишь паутина да миссис Хэвишем[288], но еще слышны замирающие вдалеке отголоски некогда населявшей 57-ю улицу роскоши…

Здесь перемешаны песни рабочих на плантации и хип-хоп. Танго и тарантелла. Блюз и босанова. Есть великолепная ирония в том, что в 2004 году, в век, когда цифровой ремастеринг стал нормой и вся новейшая технология очистки звука стоит в любой студии, Том Уэйтс по-прежнему прилагает огромные усилия к

тому, чтобы каждый его альбом звучал как изношенная, поцарапанная, треснутая, но горячо любимая старинная пластинка на 78 оборотов.

Сам Уэйтс, обсуждая «Real Gone», с теплом говорил об этом ретрозвуке. Музыкант навсегда запомнил трепет прикосновения к запретному плоду, который испытывал, беря в руки виниловые бутлеги 70-х, в особенности легендарный дилановский «Basement Tapes»: «Я люблю, чтобы в музыке оставались корка, шелуха, зерна… поэтому те старые бутлеги, со ставшими неотъемлемой частью музыки шумом и грязью оригинальных пленок, так важны для меня».

«Real Gone» богат резонансами. Под конец — или в самом конце — Том спрашивает: «Чем же все это кончится?» И пусть «Real Gone» не попадет ни в какой список лучших альбомов, пусть даже вам не нравится ни одна пластинка Тома Уэйтса, даже если вы думаете, что он дутая величина, перехваленная критиками… Все равно вы не сможете удержаться оттого, чтобы полюбить старину Тома…

Том — тот самый пьяный дядюшка, который оживляет скучное и предсказуемое семейное Рождество, тот самый родственник-чудак, который делает каждые похороны незабываемыми. Том — тот самый парень, который пригвоздит вас своим колючим взглядом и будет плести свои бесконечные замысловатые россказни…

Рецензии на «Real Gone» были по большей части восторженными. «По сравнению с этим уэйтсовский «Bone Machine» звучал как ладно пригнанная камерная поп-музыка», — предположил Дэвид Фрикке из «Mojo», а Пэт Лонг в «NME» писал, что ««Real Gone» ни в коей мере не easy listening. Это, весьма вероятно, уже вовсе новый тип музыки. Часто ли можно такое сказать?». А газета «Independent» была и вовсе категорична: «Альбом недели. Любой недели года».

Были, правда, и такие, кто считал, что в этот раз Уэйтс движется уже по пропаханной борозде. Журнал «Tracks» писал: «Том Уэйтс сделал прекрасный уэйтсовский альбом, который не пытается разведывать новые пути, а зарывается еще глубже в старое и хорошо знакомое».

А опытный «уэйтсовед» Барни Хоскинс выступил в журнале «Uncut» с предостережением: «Так как это очень трудно — если и вовсе не запрещено — выступать с негативной критикой в адрес Тома Уэйтса, шамана измученной американы[289], то я ограничусь несколькими мягкими замечаниями. На изданных в 2002 году «Alice» и «Blood Money» он, казалось, начал движение в сторону артхаусного самолюбования. Теперь самым радикальным шагом

для Тома Уэйтса мог бы стать целый альбом в духе «Day After Tomorrow». Другими словами, от всего сердца».

Глава 39

Чтобы добиться для «Real Gone» должного внимания прессы (и заодно избавить нашего героя от необходимости покидать родные края), журналистов вновь созвали в Калифорнию. На этот раз местом встречи был ресторан «Литтл Амстердам» (один из журналистов вежливо охарактеризовал его как «ветхий»). Уэйтс проводил здесь аудиенции под изумленным взглядом хозяина. Отставной моряк-голландец, увлекавшийся коллекционированием всего, что имеет отношение к корриде, понятия не имел о своем знаменитом госте и не испытывал к нему ни малейшего интереса: «Никогда не слыхал о Томе Уэйтс…»

Как всегда, впрочем, любые попытки подойти к Уэйтсу поближе немедленно им пресекались. Ричард Грант из «The Daily Telegraph» вежливо поинтересовался: «Как дела дома? Как бы вы могли описать динамику отношений внутри вашей семьи?» Уэйтс «прочистил горло со звуком отбойного молотка, откинулся на спинку стула и отвечает: «Знаете, чем женщины-заключенные смачивают себе волосы в тюрьме? Они берут «Джоли ранчерз» [популярные конфеты-ириски], растапливают их в ложке и намазывают на затылок. Держится очень прочно и на вкус приятно»».

Уэйтс одержим собирательством подобного рода курьезных фактов («Знаете, во время Второй мировой войны изобрели штуку, с помощью которой на поверхности рисового зернышка можно было напечатать четыре тысячи слов»). Они для него не только полезная дымовая завеса, которой он отгораживается от неудобных вопросов журналистов. Они также дают ему огромное количество иллюзорной информации, которая в любой момент может всплыть в той или иной песне. Иногда возникает ощущение, что, будь у Тома деньги, он на аукционе вел бы с Майклом Джексоном битву за скелет «человека-слона». Хотя, зная Уэйтса, легко предположить, что он, в конце концов, использовал бы свое приобретение как подставку для зонтиков.

Находясь на сцене вот уже более 30 лет, Том Уэйтс наловчился рассказывать истории — долгие, запутанные и изобилующие массой ненужных подробностей. Когда заданный вопрос ему неприятен, у него мгновенно включается защитный механизм: он поднимает бровь и угрожающе смотрит на собеседника поверх маленьких, в форме полумесяца линз своих очков. Затем, после паузы, начинает говорить что-нибудь весьма отдаленно относящееся к теме заданного вопроса. А еще более

вероятно, что он опять пустит дымовую завесу в виде очередного курьеза, выуженного из книг «Хотите верьте, хотите нет» известного собирателя редкостей Роберта Рипли. Отчасти он делает это для того, чтобы развлечь собеседника («У Людовика XIV было 413 кроватей»), но, главным образом, чтобы держать журналиста на расстоянии вытянутой руки.

Он вежлив, но сохраняет дистанцию и, подобно черепахе, мгновенно прячется в панцирь, как только на горизонте возникает вопрос о его личной жизни, жене или детях. Много из него, быть может, и не выудишь, но время, проведенное с Томом, никогда не потрачено впустую. И даже если он вам «пудрит мозги», техника его все равно куда более увлекательная, даже обаятельная, чем каменная неприступность иных его коллег…

Немалую часть своей жизни журналисты проводят, слушая рассуждения того или иного «мастера» о своем новом продукте. Объект расспросов упорно игнорирует все беседы о старых альбомах, а личный секретарь звезды, твердо обещавшая 45 минут разговора, уже через четверть часа начинает, как мельница, панически размахивать руками, давая понять, что пора заканчивать. В худшем случае это китайская водяная пытка; в лучшем — бестолковое и отупляющее занятие. Но из Уэйтса при определенных усилиях можно выжать немало интересного.

Одному везунчику-журналисту Том поведал о книге, которую он читал и которая называется «Многообразная судьба»: «Она о всякой разной еде, которую можно приготовить с помощью автомобильного двигателя…» Однако, какими бы увлекательными ни казались кулинарно-автомобильные эксперименты или способы размножения скорпионов, на самом-то деле вас интересует творческое партнерство мистера и миссис Уэйтс.

Вам гораздо интереснее знать, как Уэйтс относится к собственному богемному прошлому, или что он думает о своем Фрэнке из середины 80-х, или о каких несыгранных ролях теперь жалеет.

Но даже при самой изощренной технике интервьюирования вы все равно рано или поздно упретесь в Стену Уэйтса. «Я не Заза Габор[290] и не Либерачи[291], я не экспонат шоу-бизнеса, — внушал он Россу Форчуну из журнала «Time Out». — Моя работа и моя жизнь — разные вещи. Люди проявляют любопытство ровно в той мере, в какой ты им это позволяешь. Я очень осторожно отношусь к тому, что я позволяю, и к тому, что хочу оставить своей частной жизнью».

В решимости разграничить эти два мира Уэйтс не отступает ни на йоту. После встречи с ним в 1992 году Адам Суитинг писал

в газете «Guardian», что «при первом же появлении вопросов, затрагивающих анализ его собственной карьеры, и попытке узнать его отношение к прошлым работам, Уэйтс мгновенно начинает взглядом ощупывать расстояние до выхода». Справедливости ради надо сказать, впрочем, что Уэйтс никогда не ведет себя грубо или агрессивно, и интервью с ним получаются прекрасные — хотя нередко вовсе не те, на которые рассчитывал журналист или его редактор. Это как Боб Дилан, который однажды на вопрос о том, как прошло интервью, ответил жалобно: «Нормально, только он все время ко мне с вопросами приставал…» Уэйтс просто не приемлет формальностей всего процесса интервью: «Я не люблю прямых вопросов, я люблю разговаривать…»

Что-что, а разговаривать он умеет. Ни один рок-музыкант, за исключением, пожалуй, Дилана в самый живой его период середины 60-х, не выдавал таких словесных перлов, как Том Уэйтс. Даже в ответы на самые уныло-предсказуемые вопросы он умудряется привносить что-то живое и свежее: «Какую фразу вы употребляете чаще всего? — «Делай, как я говорю, и все будет в порядке»»; «Что вы больше всего цените в друзьях? — «Прикуриватель» и буксирный трос»; «По какому поводу вы можете солгать? — А что, нужен повод?» («Vanity Fair»).

Однажды Уэйтс пояснил свой уклончивый подход к процессу интервью: «Всегда нужно отвечать на тот вопрос, который тебе самому хотелось бы услышать…» Так, глядишь, он еще и в политику двинется…

Многократно, в течение многих лет, встречаясь с Уэйтсом, британский журналист Барни Хоскинс уловил, как ему кажется, что именно не устраивает Уэйтса в интервью: «Он терпеть не может банальных вопросов. Один за другим перед ним проходит череда серьезных немцев и датчан, которые без конца расспрашивают его о джазе и о битниках. Накапливающееся раздражение находит выход в юморе».

Проработавший почти четверть века британским пресс-агентом Уэйтса Роб Партридж признает: «Том, я думаю, предпочел бы и вовсе не давать интервью, но он понимает их пользу. Правду ли он говорит — остается только догадываться. Иногда самые странные истории, кажущиеся заведомой выдумкой, на поверку оказываются правдой. Несколько лет назад он рассказал какому-то журналисту о проходящем в его городе празднике огуречных слизней, когда люди собирают слизняков, варят и едят их. Все считали, что он это выдумал, но на самом деле все оказалось правдой. С другой стороны, ни в какое военное училище детей своих он не отправлял!..»

Именно на лондонской премьере «Real Gone» Роб Партридж, наконец, сумел дать долгожданный ответ на один из наиболее часто задаваемых вопросов: «Будет ли Том гастролировать?» Ну да, в каком-то смысле… Турне Тома Уэйтса по Британии в 2004 году наконец-то подтверждено — оно будет состоять из одного-единственного концерта.

«Спрос на тебя всегда должен превышать предложение», — говорил Уэйтс в интервью газете «Times». Мудрая мысль. Лучшие годы своей жизни Уэйтс отдал гастролям, и дались они ему с большим трудом. Работа с Копполой над «От всего сердца» позволила ему отойти, восстановиться после этого каторжного труда. Последовавший за этой работой брак дал ему подлинное ощущение дома и семьи с тремя детьми — счастье, которое он ценил.

Прекратив гастролировать, Уэйтс объяснял: «Непреодолимое желание выступить с концертом в Айове наконец-то меня покинуло». С наступлением отцовства желание это и вовсе исчезло. «В этих длинных турне у меня портится характер, — говорил он Дэвиду Синклеру. — Я оставляю дом и семью, приходится заниматься билетами, залами, такси. И эти бесконечные отели. Четыре стены, телевизор и холодильник. Когда-то мне это нравилось, но теперь через две недели мне все это смертельно надоедает».

То же нежелание надолго уезжать из дома объясняет и участившиеся в последние годы отказы Уэйтса от ролей в кино. Но может быть — всего лишь может быть — теперь, когда дочь Келлисимон поступила в университет и уехала из дома и когда другие дети тоже вот-вот упорхнут из родительского гнезда, Уэйтс с большей готовностью будет откликаться на разного рода предложения.

Редкость появления Тома Уэйтса на сцене, безусловно, придала его лондонскому концерту в ноябре 2004 года налет безумия. По степени ажиотажа сравнить его можно, пожалуй, лишь с концертом Брюса Спрингстина в том же зале в лондонском районе Хаммерсмит почти тридцатью годами ранее.

Возбуждение в преддверии концерта было невероятным. Подписанный экземпляр «Real Gone» ушел на интернет-аукционе за 265 фунтов — меньше, чем майка Дженнифер Лопес с автографом, но, тем не менее, сумма внушительная для музыканта, не обладающего таким же звездным статусом. По данным журнала «Record Collector», виниловые пластинки «Bone Machine» и «The Black Rider» продавались по 120 фунтов, но в то же время журнал предупреждал: «Внимание, пластинки стоят тех денег, что вы за них платите, но могут стоить и много больше,

если нынешний всплеск ажиотажа вокруг Уэйтса продлится».

В преддверии лондонского концерта журнал «Time Out» объявил конкурс, участники которого не более чем в 20 словах должны были описать голос Тома Уэйтса. Приз — экземпляр «Real Gone» с автографом. «Завалены? Это не то слово…» — писал по итогам конкурса журнал. Вот примеры творчества получивших заветный приз победителей: «Загнанная в коробочку оса смирилась со своим призрачным существованием, но время от времени ее одолевают приступы ярости» (Марк Терри); «Кирпич, по которому скребут теркой для сыра» (Дэвид Гай) и «Скрип ржавой карусели в два часа ночи в богом забытом приморском городке» (Майкл Лэм). Ну а сам Уэйтс недавно назвал свое пение «бутербродом с песком».

Годами критики и фаны информацию о происходящем на концертах Тома Уэйтса получали по системе испорченного телефона — из третьих рук, опираясь на неясные и нередко недостоверные слухи. И вот, наконец, чудо это должно предстать во плоти — известие о предстоящем концерте Уэйтса было встречено в интеллектуальных кругах с едва сдерживаемой истерией. Со времени последнего его выступления в Лондоне прошло 17 лет. Немалая часть публики, предвкушавшей теперь выступление мага и чародея, тогда ходила еще в начальную школу.

Как только дата концерта — 23 ноября — была объявлена, на 3700 мест в зале поступило 78 тысяч заявок. Чтобы удовлетворить такой спрос, Уэйтсу пришлось бы играть в Лондоне целый месяц. Все билеты были распроданы в течение 20 минут, и цена у спекулянтов достигала 900 фунтов.

Том Уэйтс был главным событием того осеннего вечера — в толпе простых смертных, пришедших засвидетельствовать свое почтение артисту, мелькали Джерри Холл, Том Йорк, Джонни Депп, Дэвид Грей, Норман Кук, Джейми Каллум, Тим Бертон и Хелена Бонэм-Картер.

Перед началом концерта в зале звучала музыка из другой эпохи — над головами лондонского бомонда, толпившегося на залитом пивом и замусоленном жвачкой древнем полу, звучала музыка из коллекции Алана Ломакса и записи Carter Family. В то время зал этот носил название «Carling Apollo Hammersmith»[292], но для человека хоть с каплей рок-н-ролльной крови в жилах он навсегда останется «Hammersmith Odeon»[293].

Отчасти столь долгий перерыв в выступлениях на английской земле объяснялся, по словам самого Уэйтса, отсутствием подходящего зала. Бьорк, правда, выступала в Королевской опере, Брайан Уилсон играл на сцене «Eden Project»[294], а Тони Беннетт

пел прямо на поле в графстве Сомерсет…[295] Неужели Том Уэйтс ждал 17 лет, чтобы попасть в «Hammersmith Odeon»?

Выйдя на сцену в начале девятого, весь в черном, Уэйтс выглядел как разорившийся хозяин похоронной конторы, шныряющий в поисках новых клиентов. Однако из уст его полились рев, рык, тирады и поношения — будто священник с амвона грозил адским огнем и проклятием за прегрешения плоти.

Стоящий на сцене рояль он упрямо игнорировал и вместо этого тряс маракасами, будто пытался вытрясти мозги из надоедливого попугая. Микрофонную стойку он сжимал обеими руками с такой силой и яростью, будто хотел ее задушить. А затем, под приветственные крики толпы, в руках его возник мегафон. Странный способ, вдруг подумалось мне, для отца троих детей проводить вечер.

Правда, концерт был отчасти семейным. В задней части сцены сын Кейси диджействовал и заведовал перкуссией, не сводя с отца глаз. («Семейный бизнес дело в каком-то смысле неизбежное, — подтвердил Уэйтс-старший. — Я ему говорил: если пойдешь в астронавты, то я тебе помочь не смогу».) Отец тем временем крутился, вертелся, прыгал и периодически дергался, как мрачная марионетка из «Тандербердз»[296]. Несмотря на все долгие годы на сцене, Уэйтс совершенно не растерял невероятного физического ощущения своих концертов. Из зала совершенно явственно слышен был топот его каблуков; видно было, как по лицу его льется пот, а на руках от напряжения вздуваются вены, — незабываемые впечатления, когда наблюдаешь все это своими глазами.

Казалось, что весь накопившийся у него внутри гнев он выплескивает во время концерта. Будто во всем этом топоте, грохоте, шуме и ярости, во всех этих изматывающих физических усилиях он достигает катарсиса, который помогает ему удержаться от совершения жутких и страшных поступков. («Иногда, когда я реально на кого-то разозлюсь, — однажды говорил Уэйтс Марку Роуленду, — я представляю себе людей, которых хочу задушить, на рождественской фотографии всей большой семьи, и это мне помогает. Это удерживает меня от убийства».)

Стиль звучавшей со сцены музыки можно было определить как «помоечное техно»: истеричные всхлипы, восторженные вопли, болезненные стоны, сдобренные клацанием и грохотанием перкуссии. Главный акцент был сделан на «Real Gone», хотя время от времени музыкант делал экскурсы и в прошлое, правда, не очень далекое: «Alice», «Straight To The Top», «Jockey Full Of Bourbon», «Eyeball Kid»; однако лучше всего встречена была «Day

After Tomorrow». Пронзительная исповедническая интонация песни заставила померкнуть все, что звучало до нее.

Новообращенные слышали, что Уэйтс на сцене смешон, и он их не разочаровал. Начав с извинения за долгое отсутствие («Да знаю я, прошло уже семнадцать лет… Но выглядите вы хорошо»), он объяснил 3700 своих новых друзей, что у человека есть три поры: «Юность, средний возраст и… «вы хорошо выглядите»!»

Он пробыл на сцене два с половиной часа, по ходу представления делясь с публикой восторгом в связи с увиденной им картинкой с изображением Девы Марии на упаковке сэндвича с сыром. Затем сделал небольшой экскурс в естествознание: «Паук-самец всю ночь плетет паутину, и когда, наконец, она завершена, определенной частью своего тела — некоторые говорят, что ногой, но я в этом не уверен — он начинает на ней легонечко бренчать. Звук этот для самки неотразим. Вот это, — доверительно продолжал Уэйтс, нежно тронув струны своей гитары, — аккорд паука-самца». Вряд ли вы сумеете получить такие полезнейшие знания на концерте группы Keane.

Уэйтс выполз на бис, помахал передним рядам и похотливым взглядом окинул партер, будто готовясь тут же над ним надругаться. На сцену выкатили пианино — и даже оно было встречено овациями. Наш трубадур грянул «Invitation To The Blues» и «Johnsburg, Illinois». Когда аплодисменты стихли, он пригласил всех в дом («Come On Up To The House») — лишь для того, чтобы прийти к выводу, что там никого нет («The House Where Nobody Lives»). И исчез. Хлопали так, что на ладонях вспухли волдыри. Чесали в затылке: кто же, черт побери, скрывался под маской?..

Кое-кто был откровенно обескуражен. Вот как описывал звезду Том де Лайл в газете «The Mail On Sunday»: «Человек за 50, выглядит, как алкаш, движется, как горбун, и поет, как собака». Но в целом рецензии были настолько восторженными, будто журналисты стали свидетелями второго пришествия. Кое для кого — особенно из числа тех, кто никогда раньше не бывал на концертах Уэйтса, — просто осознания того, что они находятся в одном помещении с гением, оказалось достаточно. Как бы то ни было, но концерт Тома Уэйтса в Лондоне в ноябре 2004 года получил такую прессу, будто платил этим журналистам он сам.

«Мало кто из сколько-нибудь заметных артистов остается на вершине славы так долго, как Уэйтс, — писал в газете «The Times» Дэвид Синклер. — Сказать, что в зале царило ощущение особого события, — ничего не сказать. Уэйтс не разочаровал… Между песнями он развлекал нас самыми невероятными байками и анекдотами, оживляя представление забавным и иногда

зловещим юмором… Мастер-класс богемной рапсодии он завершил за фортепиано невероятно трогательной версией «The House Where Nobody Lives». Публика покидала зал очарованная и соблазненная».

«За те 20 с лишним лет, что я хожу на лондонские концерты, — писал в «Mojo» Джон Макнейр, — я никогда не видел публику в таком невероятном возбуждении. Все до единого мобильники были выключены, люди полностью погрузились в навеянные Уэйтсом грезы, а харизма этого великого артиста такова, что оторвать глаз от него просто невозможно… Уэйтс — мастер, каких уже больше почти не осталось. Хитрый старый хрыч прекрасно знает, что, выдавая публике концерты в год по чайной ложке, он, наконец-то соизволив выйти на сцену, наверняка получит восторженный прием…»

«The Observer Musk Monthly»[297] назвал уэйтсовское выступление «концертом года», а «Time Out» определил ему 52-е место в списке лучших лондонских концертов всех времен — между Blur в «Alexandra Palace» в 1994 году и Марвином Геем в «Royal Albert Hall» в 1976-м. («Навязчивый как привидение, скособоченный, заскорузлый, разбитый, болтающий без умолку и буйный — Уэйтс был прекрасен»).

Когда в конце 2004 года журнал «Mojo» попросил музыканта назвать «лучшее, что он слышал в течение года», Уэйтс сделал, как всегда, неочевидный выбор: «Shakin' The Rafters» Алекса Брэдфорда[298] и «The Abyssinian Baptist Church Choir» («Тони Беннетт назвал это лучшей рок-пластинкой всех времен… Поразительно, дух захватывает. Будете спасены»).

Войдя в 2005 год на волне возросшего к нему интереса, Уэйтс был номинирован на премию «Brit Awards» в категории «Лучший международный сольный артист» вместе с Эминемом, Брайаном Уилсоном, Канье Уэстом и Ашером. Он уступил «артисту, ранее известному под именем Маршалл Мэтерс[299]».

И хотя шум вокруг возвращения на сцену отодвинул остальные виды деятельности нашего героя в тень, интерес к кинокарьере все же оставался. Уэйтс, что ни говори, был одной из немногих рок-звезд, которым удалось добиться кое-чего на актерском поприще. К этому моменту он не снимался в кино уже добрые лет пять, но, похоже, по свету софитов не скучал. «Я не намерен оставлять кино, — сказал он в интервью Джонатану Валании в 2004 году. — Я часто говорю, что на самом деле я не актер, но люблю понемногу сниматься. Я никогда специально не ищу для себя ролей, но если попадается нечто такое, что мне по-настоящему нравится, я не отказываюсь».

Никаких иллюзий по поводу своей кинокарьеры Уэйтс не

испытывал. Он знал, что для главных ролей не вышел внешностью, а для того, чтобы серьезно развивать свое амплуа характерного актера, ему не хватало целеустремленности и настойчивости. К тому же, имея регулярный доход от своих песен, он не испытывал острой финансовой потребности часто сниматься. «Мне это просто нравится, — говорил он Дэйву Фэннингу из «Hot Press». — Я встречаюсь с интересными людьми и попадаю в странные места».

Когда-то раньше Уэйтс говорил, что ищет роли, которые помогли бы ему расширить свой актерский репертуар, — «юриста или госслужащего». Но после роли Ренфилда в копполовском «Дракуле» угловатое лицо и перекошенная фигура Уэйтса прочно заняли свое место в базе данных агентов по кастингу под рубрикой «эксцентрики». Предлагали ему постоянно «пьяных ирландских пианистов и главарей сатанистских культов».

«Кофе и сигареты» Джима Джармуша вышел в свет только в 2003 году, хотя снимался десятилетием раньше. У Уэйтса там была небольшая роль. Там он со скрюченным, но не утратившим своего обаяния Игги Попом препирается на тему того, кто из них более популярен, и раскуривает пачку оставленных кем-то на столике «Мальборо». Уэйтс пытается убедить Игги, что сочетает занятия музыкой с карьерой в медицине («нет ничего хуже, чем делать операцию на обочине дороги»). Уэйтсу все действует на нервы: качество кофе, отсутствие в музыкальном автомате его пластинок и предложение Игги, чтобы он взял себе, наконец, профессионального барабанщика.

У фильма оказался, впрочем, и побочный негативный эффект: после того как на протяжении всех съемок Тому приходилось только и делать, что сидеть рядом с Игги за столиком, пить кофе и курить, он вновь, после 20-летнего перерыва, пристрастился к сигаретам. А бросать трудно. Однажды я спросил у Лу Рида, от чего ему было труднее отказаться — от героина или никотина. «От сигарет!» — не задумываясь, воскликнул Человек в черном. Но и тогда, спустя много лет после расставания с табаком, Рид все еще говорил о себе, что он «бросает». «Ну как же, — шутил Уэйтс в 2004 году, — только настоящий мужчина может бросать дважды».

«Кофе и сигареты» представляют собой 93 минуты несвязной болтовни, с пылом встреченные теми, кто, казалось бы, должен уметь разбираться, что почем. Кроме Тома и Игги, джармушевское черно-белое занудство оживляла только сценка между Альфредом Молиной и высокомерным Стивом Куганом. Все эти истории и анекдоты не имели ни цели, ни смысла, и большая часть их просто увядала без какого бы то ни было

логического конца. Неудивительно, что в прессе фильм подвергся уничижительной критике. Характерна рецензия в «Daily Telegraph»: «Чахлая и хлипкая череда виньеток… Билл Мюррей, Игги Поп, Том Уэйтс, Стив Куган и прочие играют персонажей, которые норовят уколоть и высмеять друг друга, считают себя невероятно крутыми, но на поверку оказывается, что до крутизны им как до Луны…»

И хотя в кино Уэйтс временно не появлялся, его можно было услышать с большого экрана. Мистер и миссис Уэйтс написали композицию «The World Keeps Turning», которая звучала на заключительных титрах фильма «Поллок», снятого Эдом Харрисом и получившего в 2000 году «Оскар» байопика художника-абстракциониста Джексона Поллока — Джека-Разбрызгивателя, как его полупрезрительно называли. В том же году Уэйтс записал новую песню «Puttin' On The Dog» для драмы Барри Левинсона о подростках 50-х годов «Либерти-Хайтс»[300].

В 2002 году два новых блюза Уэйтса («Long Way Home» и «Jayne's Blue Wish») вошли вместе с песнями блюзового певца Р. Л. Бернсайда и Тома Верлена в саундтрек фильма «Большая плохая любовь». Поставил его актер Арлисс Говард, снимавшийся у Стэнли Кубрика в «Цельнометаллической оболочке» и в «Парке Юрского периода-2: Затерянный мир». Все эти песни несколько лет спустя вошли в уэйтсовский сборник «Orphans».

Значительный интерес вызвал и выход в 2004 году на DVD фильма «От всего сердца». Оглядываясь назад, сам Коппола признавал, что «фильм, быть может, и вправду слегка придурковатый, но есть в нем, надеюсь, и свое очарование». В восторженной пятизвездочной рецензии в журнале «Uncut» Крис Робертс писал: «Для любви этот фильм сделал то же самое, что «Апокалипсис сегодня» для войны… Пора делать переоценку: откройте свои сердца и впустите в них неоновый свет!»

После пятилетнего перерыва Том-актер наконец-то появился на экране в фильме Тони Скотта «Домино», в котором Кира Найтли играла дочь ставшего «джентльменом удачи» актера Лоуренса Харви. Что заставило Уэйтса для своего возвращения в кино выбрать именно этот фильм — откровенно говоря, понять невозможно. Снятый в современном мелькающем стиле, по сравнению с которым видеоклип MTV выглядит «Рождением нации», «Домино» — характерный для нового века фильм, где художник по костюмам обозначается только одной буквой «B» и каждое второе слово — «fuck».

Мрачный и страшный, он купается в насилии: в подражание отвратительной сцене отрезания уха в «Бешеных псах» Тарантино здесь человеку отрезают руку под звуки «Mama Told Me Not To

Come[301].

Кроме Киры Найтли (которая с совершенно неуместным здесь правильно-округлым произношением изрекает «Это вовсе не Сансет-бульвар!») в «Домино» собран один из самых странных актерских составов последнего времени: Жаклин Биссет, Моник, Кристофер Уокен, Мэйси Грей, Люси Лиу и — не обращайте внимание на ботокс — это Микки Рурк!

Мы слышим голос Уэйтса прежде, чем видим его самого, — Домино под звуки «Cold Cold Ground» сливает в унитаз свою любимую золотую рыбку. Появляется он чуть позже в, как положено, побитом «кадиллаке» посреди пустыни, после того как герои разбивают свой автобус из-за подсыпанного в их кофе мескалина… О боже, даже не спрашивайте…

Как ни странно, Уэйтс в своей роли размахивающего Библией священника выглядит даже органично. В какой-то момент он злорадно сообщает Домино и ее товарищам по злодеяниям, что они «все умрут в муках и без прощения», ему также достаются слова об «огненном жертвоприношении» и яркий спич о «крови агнцев».

Каким бы ужасным ни был фильм «Домино», он, пожалуй, не хуже большей части идущей сегодня на большом экране кинопродукции. «Мы имеем дело с аудиторией, большинству из которой нет еще 25 лет и которая не знакома ни с какой литературной традицией, — едко заметил однажды Билли Уайлдер. — Крепко выстроенному сюжету они предпочитают бездумное насилие, разумному диалогу — слова из четырех букв, развитию характера — мелькающие картинки. Никто больше не слушает. Они просто сидят в ожидании того, как на них обрушится очередной удар шокирующих ощущений». И этот отчаянный крик души о состоянии кино вырвался у режиссера еще в 1975 году!

Накануне Рождества 2005 года весь Париж был заклеен афишами нового фильма Роберто Бениньи «La tigre e la neve» («Тигр и снег»), «avec le participation de Tom Waits» («с участием Тома Уэйтса»). Действие фильма происходит в Ираке накануне американского вторжения, Бениньи играет Аттилио, итальянского поэта, а Уэйтс — певца… в общем самого себя. Песня из фильма «You Can Never Hold Back Spring» была включена в вышедший в 2006 году сборник «Orphans».

Примерно в то же время журнал «Variety» объявил о начале работы над новой современной инди-версией «Гамлета». Действие перенесено в Техас начала 80-х годов, и фильм получил название «Техасская колыбельная». По сюжету «молодому человеку не дает покоя загадочная смерть его отца. Он пытается понять, как это

произошло и почему его мать вышла замуж за брата его отца, городского шерифа». В числе актеров упомянут и Уэйтс, наряду с Джошем Хартнеттом, Джоном Малковичем, Эллен Баркин и Элисон Ломан.

Уэйтс снялся также в фильме под заманчивым названием «Самоубийцы: история любви». В пресс-релизе фильм характеризуется как «нетривиальная комедия, история любви, роуд-муви — хотя все умирают!»

Планировалось также и воссоединение Уэйтса с Мерил Стрип в фильме Роберта Олтмена «Компаньоны» (2006). Это оказалась последняя работа Олтмена, но из-за занятости Уэйтс был вынужден, скрепя сердце, отказаться.

Если съемки в кино стали носить для Уэйтса все более и более спорадический характер, то в суде он появлялся с прежней регулярностью. Спуску Уэйтс по-прежнему давать никому не хотел. В начале 2005 года «старый ворчун», как он сам себя называл, был сильно разгневан использованием автомобильной компанией «Опель» похожего на уэйтсовский голос в телерекламе в Германии. Прознал он об этом благодаря бдительности скандинавских поклонников. Уэйтс пришел в ярость. «Это уже третья автомобильная реклама — после «Ауди» в Испании и «Ланчии» в Италии. Если я украду «опель», «ланчию» или «ауди», выдам их за свои и продам, то меня посадят в тюрьму», — замечал он в «Times».

Логика в его словах была, но в результате, как и Rolling Stones в 1967 году, он стал проводить больше времени в судах, чем в студии. «У меня четкая и последовательная позиция против использования моих песен и моего голоса в рекламе, и я не намерен в этом вопросе уступать. Они нанимают имитаторов и получают благодаря этому прибыль. Я теряю время, деньги и доброе имя. Это болезненно и унизительно. Реклама — неестественное и незаконное присвоение моего труда… Как будто к лицу мне пристегнули коровье вымя. Болезненно и унизительно».

Распаляясь все больше и больше, Уэйтс продолжал в интервью «Uncut»: «В нашей культуре чуть ли не высшая форма признания артиста — использование его имени или работы в рекламе. В идеале надо красоваться в обнаженном виде на капоте автомобиля. Я неоднократно и решительно отказывался принимать для себя эту сомнительную честь. Без моего ведома и в мое отсутствие ее принял мой двойник в Германии. Если суд не может заставить меня быть активным на радио, то я прошу сделать меня радиоактивным для рекламных компаний».

Дэвид Хепуорт привел в журнале «The Word» слова представителя рекламной компании, которая предложила Уэйтсу участвовать в рекламе колы: «Никогда в жизни я не слышал столь мгновенного отказа!» В мире, в котором корпорации обладают огромной властью и где нет другого бизнеса, кроме БОЛЬШОГО бизнеса, твердая решимость Уэйтса не принимать участия в этой игре достойна восхищения. Композитор Гэвин Брайерс вспоминает слова, которые сказал ему Уэйтс по окончании их совместной работы: «Он мне говорит: «Если какой-нибудь подонок придумает вино под названием «Кровь Иисуса», ни в коем случае не давай им свою музыку для рекламы». Никто мне этого, правда, не предлагал. Но я бы и не согласился».

В начале 2006 года стало известно, что суд в Испании обязал «Фольксваген-Ауди» выплатить Уэйтсу «несколько тысяч евро» компенсации. В постановлении суда говорилось, что автомобильная компания нарушила авторские права артиста, наняв имитатора и изменив текст уэйтсовской песни «Innocent When You Dream» в рекламе своей продукции. Это было эпохальное решение в истории испанской юриспруденции: впервые суд поддержал моральное право артиста в деле об авторских правах.

«Теперь смысл песни дойдет до них гораздо лучше, — комментировал решение суда Уэйтс. — Песня называется не «Innocent When You Scheme» («Невинен, когда мухлюешь»), она называется «Innocent When You Dream» («Невинен, когда мечтаешь»)». Борьба, однако, продолжается, и в то время, когда я пишу эти строки, Уэйтс добился в суде в Германии удовлетворения своего иска против «Adam Opel AG» и их рекламного агентства.

И дело тут не только в деньгах. Уэйтс испытывает глубокое уважение к собственным моральным правам и справедливо рассчитывает на такое же уважение со стороны других. На сегодняшний день он заработал достаточно, чтобы дать образование своим детям и чтобы у него до конца жизни хватало средств на корм для собак, ботинки и книги о курьезах.

Деньги поступают регулярно, в том числе и от успешных альбомов с записью саундтреков к фильмам. В частности, место для уэйтсовских песен нашлось в фильме с прекрасным названием «Чем заняться мертвецу в Денвере» (композиция «Jockey Full Of Bourbon»), а также в «Идеальном шторме» («The Heart Of Saturday Night»), «Бойцовском клубе» («Goin' Out West») и — что особо удивительно — в молодежной романтической комедии «Принц и я» («I Hope That I Don't Fall In Love With You»). Даже в «Шрек-2» попала уэйтсовская «A Little Drop Of Poison».

Только деньги, полученные от этого фильма, плюс от выпущенных впоследствии CD и DVD, должны были обеспечить ему финансовую стабильность на некоторое время.

Избавившись от финансовых трудностей, Уэйтс получил возможность заняться тем, что ему на самом деле по душе. Он дал свою песню («Picture In A Frame») в изданный в 2004 году альбом Вилли Нельсона «It Always Will Be» и принял участие в записи альбома группы Eels «Blinking Lights And Other Revelations». Марк Эверетт (который также известен под именем E и который, собственно, и является Eels) очень хотел привлечь к записи своего героя: «Быть может, я тоже смогу состариться с такой же грациозностью, как Том Уэйтс. Он один из немногих, кто никогда не потеряет класс… Ему не грозит проблема Мика Джаггера, который после определенного возраста стал выглядеть немного глупо».

В интервью Эндрю Харрисону из журнала «The Word» E объяснил, что когда он пригласил Уэйтса поучаствовать в записи песни «Going Fetal», то попросил музыканта «рухнуть на пол под давлением жизни и свернуться, будто возвращаешься в утробу матери». На что Уэйтс с присущей ему невозмутимостью ответил: «Я всегда хотел сделать танцевальный номер». E имел в виду инструментальное соло, но когда Уэйтс вернул пленку, то на ней он визжал, как недовольный жизнью младенец. «И тогда я понял, что это именно то, чего мне следовало ожидать, и именно то, что мне было нужно. Я представил себе, как в «American Bandstand»[302] Том выходит на край сцены, падает на колени и вопит: «Уаааа!» Ну и решил добавить визжащие женские голоса. Так и не понятно, визжат они от ужаса или от восторга». Звучит прямо как описание жизни Уэйтса…

Хотя на самом деле визжащие девушки для нашего героя были не главной проблемой, как он сам обезоруживающе признавался еще в 70-е годы: «Никогда не встречал человека, который сумел бы охмурить девушку тем, что у него есть альбом Тома Уэйтса. У меня есть все три, а толку-то что?»

Качели восторга и ужаса, извечное раздвоение «меридиана Джерри Ли Льюиса»[303] всегда составляли неотъемлемую часть непреходящей притягательности Тома Уэйтса. Даже и сегодня счастливый семьянин и отец троих детей не может до конца уйти от своего имиджа: многие по сей день убеждены, что фигура на сцене — реальный пьянчуга, который питается исключительно виски.

Но с другой стороны, публика, в особенности публика рокерская, с упоением переносит собственные несбывшиеся

мечты о разгульной жизни на своих кумиров. Со смешанным ощущением зависти и злорадства она поглощает бесчисленные истории о безудержном употреблении наркотиков и разгроме гостиничных номеров. С затаенным восторгом и вожделением представляет себе толпы групи-обожателей, оргии и всяческий разврат. Ведь на самом деле жизнь банковского клерка или государственного служащего далека от гламурного блеска, и единственный способ приблизиться к нему — прижаться носом к чужому окну.

За многие годы Уэйтс тщательно взлелеял свое альтер-эго. Поначалу он был просто пьяница, неуверенным шагом вылезающий на белый свет из картины Эдварда Хоппера, начитавшийся словарей и помешанный на Керуаке. Смеющийся безумец[304], который размахивал бутылкой виски «Бушмиллс» и дергал ваши сердечные струны. Он влезал прямо в душу, а когда уходил, в ней все равно оставались шрамы. Отчасти ученый дурак, отчасти просто старомодный дурак — на нем огромными буквами было написано «битник», и в то же время он казался чувствительной душой, которую швырнуло на дно жизни.

Уэйтс сам говорил об этой дилемме в интервью Мику Брауну: «Большинство из нас считают художника существом безответственным, не способным самого себя контролировать. Нам кажется, что если он спустится в преисподнюю и притащит оттуда что-то для нас, то нам самим этот путь проделывать уже не придется. Сходи-ка, парень, в ад и принеси нам куриное рагу из китайского ресторана… Но ведь от судьбы не уйдешь — человек предполагает, а Бог располагает…»

Глава 40

В шоу-бизнесе, главными составляющими которого являются культ знаменитости и таблоидная сенсационность, а главными движущими силами — избитые и банальные штампы, Том Уэйтс выделяется своей дерзкой индивидуальностью. А в мире, переполненном безликой механистической музыкой, его песни несут в себе отчетливые изъяны и редкую красоту творения настоящего мастера.

За последние четверть века Уэйтс в различных областях искусства сделал много такого, что достойно подлинного восхищения. Как художник, он яростно бунтует против отупления искусства. Он отказывается купаться в прошлой славе и упрямо движется вперед. Но, в отличие от других артистов своего поколения, он не пытается себя осовременить и не привлекает к работе новомодных продюсеров. Но самое главное, он абсолютно не уступает никакому коммерческому давлению.

Том Уэйтс упорно и настойчиво борется против использования своей музыки в коммерческих целях. Ни один другой артист нашего времени не ведет столь последовательной борьбы против эксплуатации. В мире, все больше и больше насыщенном «Поп-кумирами»[305] и унылым корпоративным рок-н-роллом, такая позиция достойна восхищения.

Уэйтс не устает возмущаться сближением музыкантов и рекламного бизнеса. «Если Майклу Джексону так хочется работать на «Пепси», — однажды заметил он, — то почему бы ему не облачиться в костюм, не отправиться к ним в офис и на этом не успокоиться?»

Для многих людей такие артисты, как Том Уэйтс, — проблеск надежды. Глас вопиющего в пустыне, но «глас» при этом странно успокаивающий и очень важный. И хотя кое-какие из его авангардных экзерсисов слушать нелегко, есть что-то очень трогательное в позиции артиста, столь дерзко бросающего вызов индустрии шоу-бизнеса с ее безликостью и единообразием. Как он сам саркастически заметил в «Time Out» не так давно: «Современная музыка как плавленый сыр — продукт малопитательный».

Непреходящая притягательность Тома Уэйтса в XXI веке объясняется во многом живой, пусть и не всегда удобной индивидуальностью его музыки и его личности. В мире, в котором мы живем, отвага пойти на риск встречается все реже. В мире этом молодежь растет с иммунитетом против реальности — целое поколение бредет по жизни, отгородившись от нее

коконами iPod и Bluetooth. На смену живому разговору пришли текстовые сообщения, люди общаются в анонимных чатах, а блуждание по интернету вытеснило походы в гости. Никогда еще у человечества не было таких возможностей для общения, и никогда еще люди не говорили друг с другом так мало.

Пары и друзья идут по жизни рядом. Но вместе они лишь формально, каждый болтает с кем-то третьим в намертво приклеенный к уху неизбывный мобильник. Любая попытка разговора с глазу на глаз прерывается беспокойными, вечно бегающими по клавиатуре пальцами. Взгляните на них, когда они, замкнутые и погруженные в себя, бредут по очередному торговому центру: они могут быть в какой угодно стране развитого мира: товары, магазины, торговые марки, логотипы, да и сам их внешний вид — все везде одно и то же…

Уэйтс тем временем с гордостью несет свою уникальность. Несмотря на все свои многочисленные обличья и притворство, он — как шут при дворе средневекового короля — безошибочно видит правду сквозь всю шелуху. В 1999 году в рецензии на уэйтсовский концерт критик «New York Times» Джон Парелес писал: «Его взгляд обращен в эру до торговых центров и многонациональных брендов, когда бродяги слонялись по рельсам, а торговцы открывали магазины на ближайшем углу, а не на вебсайте». Именно эта упрямо выбранная им и лежащая вдали от магистральных путей дорога делает Уэйтса таким редким и ценным талантом.

А вот как Энди Гилл в 2002 году определил уникальную притягательность Уэйтса: «Неуемная жажда жизни, во всем многообразии ее форм, перед которой блекнут ничтожные амбиции менее значительных артистов».

Два года спустя в нетерпеливом предвкушении лондонского концерта журнал «Time Out» писал: «Из всех артистов левой, откровенно не коммерческой ориентации лишь Боб Дилан, Рэнди Ньюман, Элвис Костелло и Ник Кейв могут сравниться с Уэйтсом по статусу или масштабу дарования, но никто не стареет с таким величием, с такой дикой загадочностью и такой непоколебимой уверенностью в себе». (Я, впрочем, добавил бы к этому списку Ричарда Томпсона и Брюса Спрингстина.)

В 1965 году режиссер Роберт Олдрич снял фильм «Полет Феникса» — жесткую историю о неугасимости человеческого духа. В свой фильм Олдричу удалось привлечь несколько имен из высшей лиги Голливуда (Джеймс Стюарт, Эрнст Боргнайн, Дэн Дьюри, Ричард Аттенборо), и в результате получилась история настолько памятная, что спустя 40 лет из нее сделали вполне достойный забвения римейк с Деннисом Куэйдом в главной роли.

По сюжету оригинального фильма самолет терпит аварию в африканской пустыне (для удобства Голливуда вся Африка представляется одной огромной пустыней). Оказавшись в безвыходном положении и полностью оторванными от мира, пассажиры ноют, спорят и ссорятся друг с другом. Затем — на закуску — они объединяются, вместе им удается отремонтировать самолет, и они улетают из пустыни.

«Полет Феникса» — гимн единству и воле к жизни. К тому же один из любимых фильмов Тома Уэйтса. Для него это — метафора его собственной жизни и профессии. «Окажись я в ситуации «Полета Феникса», — говорил он Ричарду Гранту, — когда наш самолет потерпел бы аварию в центре пустыни и нам пришлось бы его ремонтировать, я, наверное, смог бы написать хорошую балладу обо всем этом приключении, когда оно уже закончилось бы. Там же, во время самой борьбы, толку от меня не было бы никакого».

И хотя при таком маловероятном развитии событий толку от него, действительно, было бы немного, за 30 лет своей профессиональной деятельности Уэйтс вполне подтвердил свой пыл автора песен. Но, как и многие его современники, когда дело доходит до обсуждения конкретного механизма процесса написания песен — откуда он берет идеи, как они переносятся в песни, — Уэйтс озадачен не меньше других.

Но когда этот вопрос все же возникает в интервью, Уэйтс старательно пытается включить воображение и всячески приукрашивает свое описание загадочного процесса: «Каждая песня особенная, они как птицы, которых выпускаешь на свободу. Некоторых сдувает в первый же день, другие возвращаются к тебе, некоторые разлетаются по миру…» «Моя музыка — как соус табаско, которым можно поливать рыбу, мясо или птицу, выбирай по вкусу, как после кораблекрушения, когда на воде плавает все что угодно…» «Некоторые песни нужно стукнуть по голове, притащить домой, освежевать, приготовить и есть…» «Песни как шляпы — сегодня я выгляжу в ней хорошо, а вот завтра уже вовсе не обязательно…» («Time Out»)

Несколько лет подряд Билл Фланеген выспрашивал певцов-авторов песен об их искусстве, и Уэйтс не стал исключением. «Есть одна песня — «Time», которую я больше не могу даже петь. Как-то вдруг это произошло, и вернуться с тех пор к ней я не могу… Любая попытка восстановить этот момент — все равно что показывать фотографии членов твоей семьи. Снимки никогда по-настоящему не передают характер. Вот я с миссис Чалмер, вам понравился бы Чалмер, здесь он с Эвелин. А это Элвуд! Его здесь плохо видно, он стоит за Руби. А это Говард. Да, чтобы это

почувствовать, нужно было там быть».

Сколько бы он ни отшучивался в ответах, к творчеству своему Уэйтс относится со всей серьезностью. За всеми этими ироничными метафорами можно уловить проблески того самого загадочного процесса. Вот еще один ответ, который музыкант дал Фланегену: «Когда пишешь, жизнь твоя как аквариум: что-то всплывает, а что-то нет. Что дышит, а что-то тонет. Что-то выглядит получше, что-то похуже».

В нашем с ним разговоре Уэйтс говорил о процессе письма как о «постоянном, опасном выборе: что взять, что сохранить, что бросить. Я к альбому пишу 20 песен, а входит только 12. Процесс этот… совершенно мучительный».

На всем своем пути от пиццерии «Наполеон» к нынешнему благополучию Том Уэйтс постоянно мечтал. Из него получился рассказчик и остроумец; знаменитый композитор, поэт и певец; киноактер с внушительным резюме… Долгое странное путешествие. Богатое и интересное и с личной, и с профессиональной точки зрения. Уэйтс дождался своего часа.

Однажды, отвечая на вопрос о сейсмических сдвигах между своими альбомами, Уэйтс стал рассуждать о колебаниях своего музыкального настроения: «Раньше песни были менее сконцентрированными, я пытался дать им ощущение нервности». И продолжил, давая определение своей входящей уже в четвертый десяток музыкальной одиссеи: «К тому, что я сделал, я подхожу с молотком. Не пытайтесь приставлять к нему зеркало. Послушайте моего совета: шарахните по нему молотком!»

И когда уже начинает казаться, что дальше Тому Уэйтсу идти просто некуда, он сам выбивает у вас из-под ног почву всезнайства и самоуверенности: «Я написал оркестровую пьесу для скрипучей двери, швейной машинки «Зингер» и стиральной машины в режиме выкручивания», — радостно поведал он недавно Ричарду Гранту из журнала «Zembla».

Уэйтс проделал долгий путь от запойного одиночества периода его блужданий вокруг мотеля «Тропикана». Теперь для ушедшего на покой обитателя уютного деревенского дома Тома Уэйтса пьянство — воспоминания далекого прошлого, а сигареты нераскрытыми пачками летят в мусорную корзину. Лауреат премии «Грэмми», обласканный критикой, публикой и коллегами, он не обязан больше мотаться по изнурительным гастролям в поддержку своих новых альбомов. Сегодня мир идет на поклон к Тому Уэйтсу.

Имея любящую жену и семью, регулярный доход от исполнения своих песен, кино, продажи пластинок и судебных исков, Уэйтс может спокойно и уверенно смотреть в будущее. Он

достиг того, чего мало кто, включая его самого, от него ожидал. Молодость, проведенная в беспробудном пьянстве, беспрерывном курении и отвратительном питании, не могла не сказаться. Но он выжил. И теперь отправиться «в дорогу» для Тома Уэйтса означает всего лишь отвезти детей в школу или съездить в соседний магазин за продуктами.

«Мне нравится то, что я делаю, — заметил Уэйтс в 2004 году. — Мне выпали три вишенки[306]. Я дернул за ручку, и монеты посыпались одна за одной».

Оглядываться назад он, как известно, не любит, а если бы любил, то увидел бы, что имя его упоминается везде и всюду, что работа его получила признание, что репутация у него прочная. Однако, нужно отдать ему должное, Уэйтс продолжает двигаться вперед, к неизведанному будущему, где то, о чем он уже не помнит, определяет то, чего он никогда не сможет забыть…

Итак, конец… Как всегда, в конце нужно вернуться к началу… Когда у него только родился первенец — дочь Келлисимон, когда в Белом доме еще восседал Рональд Рейган, Кристин Маккена спросила у Тома, какой совет он дал бы своей дочери.

«Пусть по жизни ведут тебя мечты, — ответил молодой отец как будто бросая взгляд на собственную жизнь, перевалившую к тому времени уже на пятый десяток. — Благодаря мечте можно перенестись от одного места к другому, лучшему для тебя. Мечтать на самом деле не так просто. Надеюсь, я смогу ее этому научить».

В XXI веке, на пороге своего 60-летия, с получившими образование детьми и установленной уже на века репутацией вольнодумца, Уэйтс, как и все его современники, уже ближе к концу, чем к началу своей карьеры. Но, как он когда-то любил говорить, «в этом и есть прелесть шоу-бизнеса — единственный бизнес, карьеру в котором можно продолжать и после смерти».

Но не думайте, уходить он пока еще не намерен… Недавно этого неистощимого источника цитат журнал «Vanity Fair» спросил: «Как бы вам хотелось умереть?» За всех нас Том Уэйтс мрачно ответил: «Мне бы, честно говоря, этого вовсе не хотелось…»

Эпилог

Но колеса поезда стучат по-прежнему… Как ржавый локомотив на старой Южно-Тихоокеанской дороге, Уэйтс набрал полные легкие пару и выдал на гора три диска ранее не пригодившихся отходов и рванья. Тяжелый, растянутый на три с лишним часа состав под названием «Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards» («Сиротки: буяны, горлопаны и незаконнорожденные») выполз из уэйтсовского депо накануне Рождества 2006 года. Он был доверху нагружен 54 песнями — рог изобилия для страстных поклонников Тома Уэйтса.

На четвертом десятке своей карьеры Уэйтс, похоже, своенравно решил сойти с проторенного пути и ступил на неизведанные территории, обозначенные угрожающей надписью «А здесь драконы»[307]. Самоуспокоенность и самодовольство были явно не для него. Несмотря на сумерки своей карьеры, Уэйтс по-прежнему полон сюрпризов и продолжает, подобно фокуснику, извлекающему кроликов из шляпы, вытаскивать на свет новый материал. «Если пластинка получается, — говорил он в период выпуска «Orphans…», — то она должна быть сработана, как хорошая дамская сумочка — со швейцарским армейским ножом и набором против укуса змей».

На новом сборнике не менее 30 песен были новыми, остальные собраны из саундтреков, трибьют-альбомов и того, что осталось от сессий «Mule Variations» и «Real Gone».

Наконец-то здесь появились редкие трибьюты «What Keeps Mankind Alive», «Books Of Moses», «King Kong», «Danny Says»; песни из давно уже не переиздававшихся саундтреков «Море любви», «Падение Трои», «Бедный маленький ягненок»; песни Чарлза Буковски, Джека Керуака и Ледбелли; песни, которые Уэйтс давал другим: «Fannin Street», «Louise» и, конечно же, «Down There By The Train»…

«Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards» безусловно содержал изрядный набор новых уэйтсизмов («Своих друзей я выкурил до фильтра» в «Little Drop Of Poison»; «Ты сушила ногти или махнула мне рукой на прощание?» в «2:19»; «Я хочу взглянуть в зеркало и увидеть там другое лицо» в «Walk Away») и целый ряд новых персонажей: Жокей Лафайетт. Большеглазый Эл, Пеория Джонсон, Сорок четвертый ребенок, Нимрод Каин…

Впервые в «Orphans…» была по имени названа муза Уэйтса — песня «First Kiss», воспоминание о старой любви, заканчивается упоминанием «моей маленькой Кэтлин». Последняя на «Bawlers» — прославленная Синатрой «Young At Heart». Уэйтс просто и

трогательно спел эту песню, которую он помнил наверняка еще с юности, когда, стремясь скорее повзрослеть, он на самом деле отчаянно искал себе отца — любого отца.

Особо интригующей стала «Note I'll Never Be» — посмертный творческий союз с Джеком Керуаком, положенное Уэйтсом на музыку стихотворение кумира молодости. Ведь именно Керуак отправил Уэйтса «в дорогу», и уэйтсовская версия «На дороге» Керуака казалась вполне подходящим завершением этого огромного, охватывающего всю уэйтсовскую карьеру сборника.

На «Orphans…» вновь появился и один из постоянных партнеров Уэйтса. Виртуоз губной гармошки Чарли Масселуайт начинал еще с Мадди Уотерсом в Мемфисе. Поначалу он плотничал, затем обнаружил, что гнать самогон — дело более прибыльное, хотя заработок менее регулярный. Когда я, наконец, сумел встретиться с ним в 2006 году, Чарли уже прикупил себе оптовый магазинчик в городе Кларксдейл в штате Миссисипи, буквально рядом со знаменитым блюзовым клубом Моргана Фримана «Ground Zero». Чарли в свое время был соседом Тома Уэйтса: «Познакомились мы, когда еще пили, поэтому, когда это произошло, ни один из нас не помнит! Том классный парень… У него в музыке много блюза… Блюз пробирает до костей, в нем вся правда. Блюз слишком крут, он не умрет».

Блюз лишь одна из нитей, которые проходят по всему «Orphans…». Есть тут рок-н-ролл 50-х («Lie To Me»), госпел («Take Care Of All My Children»), изломанное кантри («Bottom Of The World»), детские песенки («Jayne's Blue Wish»), народная ирландская баллада («Widow's Grove») и даже — удивительно — этакий разухабистый поп. Чуть-чуть воображения — и легко представить себе, что «Long Way Note» может стать хитом для очередного охотника за 15 минутами славы в очередной «Фабрике звезд». Есть тут и откровенные странности прямо с планеты под названием Том. Разговорная «Army Ants» надергана отовсюду понемногу («Всемирная книжная энциклопедия… надежные источники… собственный глаз…») и является типичной словесной завесой, которую Уэйтс выпускает, когда ему нужно отбиться от навязчивых вопросов («если на скорпиона вылить хоть каплю спиртного, он мгновенно сходит с ума»).

Однако наибольший восторг вызывают его колючие, рваные баллады. Как бы Том ни старался быть музыкально изобретательным, мало кто ради удовольствия станет слушать уэйтсовские рыкающие проповеди, положенные на монотонный грохот ударных и пронзительные гитарные соло. Именно его умение рассказывать истории, дергать сердечные струны и вышибать слезу сделало его столь популярным. Баллады на

«Bawlers» (что немаловажно, самом длинном из трех дисков) вроде «Bend Down The Branches», «World Keeps Turning», «Louise», «If I Have To Go» предоставляют свежий материал для укрепления его репутации. Хриплый прокуренный голос, вкрадчивые интимные интонации — именно здесь Уэйтс в своей стихии: как жонглер-виртуоз он крутит тарелки на кончике шеста, одновременно руководя своей испытанной и закаленной в боях армией музыкантов.

На протяжении всего альбома голос Уэйтса (однажды его сравнили с голосом «бродяги, спорящего с хозяином лавки о цене тарелки супа») достигает новых величественных глубин. «В центре пластинки мой голос, — говорил музыкант Мику Брауну. — Я изо всех сил стараюсь пыхтеть, плакать, шептать, стонать, хрипеть, вопить, пукать, рычать, ныть и соблазнять. С моим голосом я могу звучать как девочка, как пугало, как терменвокс, как клоун, как врач, как убийца…»

На буклете к «Orphans…» Уэйтс красуется в компании своих знаменитых друзей: Кит Ричардс, Джон Ли Хукер, Фред Гуинн, Джон Хэммонд, Николас Кейдж, Роберто Бениньи… Также здесь воспроизведены некоторые захватывающие факты, которыми Уэйтс любит морочить голову незадачливым журналистам: «Королеве Елизавете сильно досаждал ее вечно красный нос. Слуги пудрили его каждые несколько минут, чтобы он сохранял приличный вид». Было там и несколько столь обожаемых им последних слов знаменитых людей, в частности образцово-патриотичное восклицание Уильяма Питта-младшего: «Моя страна! О, как я люблю свою страну!» Хотя некоторые менее сентиментальные историки утверждают, что последними словами молодого премьер-министра было куда более прозаичное: «Я, пожалуй, съел бы еще один пирог с телятиной».

В первую неделю после выхода «Orphans…» оказались на вполне респектабельном 49-м месте в британских чартах, пропустив вперед Beatles, U2, Oasis и — вот черт! — West-Life, но опередив сборник «Greatest Hits» Carpenters, Глорию Эстефан и The Corrs и оказавшись на пять позиций выше, чем «Michael Bolton Swings Sinatra»!

В присущем ему сдержанном стиле журнал «Billboard» писал об альбоме: «Уэйтс невероятно задрал планку, но сумел ее перепрыгнуть… широкий охват, богатый язык, и главное — надежда». Другие рецензии были единодушно восторженные: «поразительная сокровищница песен» («Uncut»); «великолепная работа, в которой можно найти отголоски всех жанров американской музыки, причем некоторые даже не имеют еще названия» («Observer Music Monthly»); ««Orphans…» охватывает

всю широту видения Уэйтса — песни поднимают дух, развлекают и совершенно сбивают с толку. Некоторые даже выходят за пределы музыки» («Daily Telegraph»); «Одержанная Томом победа стиля над содержанием — свидетельство скорее его уникального видения, чем художнического эгоизма. Неторопливые мазки, приглушенные темные тона, честный и человечный восторг перед любыми пластами краски на холсте — он Рембрандт современной музыки» («Mojo»).

После того как в последнее время один за другим ушли из жизни Джонни Кэш, Рэй Чарльз и Джеймс Браун, уцелевших героев золотой эры рок-н-ролла осталось совсем немного — Вилли Нельсон, Джерри Ли Льюис, Чак Берри… Внимание неизбежно переключается на их преемников, на тех, кого они вдохновили поднять эстафетную палочку и пронести ее вплоть до своего преклонного возраста. Боб Дилан по-прежнему в поиске, будь то в своем «Never-Ending Tour»[308] или в Кернгормсе[309]. Pink Floyd размышляют, принять ли девятизначные суммы, предложенные им за турне воссоединения после концерта на «Live 8»[310]. Stones не устают бить мировые рекорды (их тур 2006 года «A Bigger Bang» принес им 558 млн долларов и стал самым успешным туром в истории). Ну и дальше по цепочке доходит очередь и до Тома Уэйтса.

Неутихающий интерес к концертам Уэйтса — свидетельство преданности и верности его публики. Например, в августе 2006 года, когда Уэйтс приехал с концертами в Нэшвилл — он не выступал в Теннесси 30 лет, — билеты на концерт в исторический зал «Ryman Auditorium» были распроданы за совершенно невероятные три минуты. А почему он туда поехал? «Мне нужно было купить в Теннеси фейерверк, а в Кентукки один парень задолжал мне денег», — объяснял Уэйтс. После редкого и встреченного овациями исполнения «Tom Traubert's Blues» последовал бис «Day After Tomorrow»: «один из самых пронзительных и проникновенных номеров, когда-либо звучавших на сцене нэшвиллской матери-церкви»[311], — писала Лидия Хатчинсон в «Performing Songwriter».

Как старый пес популярной музыки[312], Уэйтс, кажется, был на свете всегда — со своим вечно ворчливым, надоедливым, но завораживающим лаем. Он записывает пластинки вот уже более 30 лет, и если справедливо выражение «неделя — долгий срок в политике», то 30 лет в популярной музыке — целая жизнь. Если вспомнить музыкантов, которые были популярны за 30 лет до появления на сцене Тома Уэйтса, то на ум приходят Гленн Миллер, Гарри Джеймс или Томми Дорси.

Уэйтс как будто не замечает меняющейся моды и стилей, он без особых усилий остается интересен всем — без разбора пола и возраста. На самом первом фолк-фестивале в английском городке Лафборо в 2006 году, когда Spiers & Boden[313] объявили, что исполнят песню Тома Уэйтса, аудитория дружно вздохнула — скорее нервно, чем восторженно. Однако проникновенная «Innocent When You Dream», в сопровождении скрипки и аккордеона, заставила всех любителей фолка громко подпевать, и я не мог не поразиться, насколько органично песня Уэйтса вписалась в вековую традицию.

Но когда дело доходит до непосредственных контактов с музыкальным бизнесом. Том Уэйтс предпочитает держаться в стороне. Два интервью, приуроченные к выходу «Orphans…», он дал, как и всегда в последнее время, в ресторане «Литтл Амстердам». Уэйтс был, как обычно, занятен («Писать песни — то же самое, что ловить птиц, не убивая их, — в руках остается только пригоршня перьев») и, как всегда, не допускал никаких вмешательств в частную жизнь («Вряд ли это касается кого бы то ни было, кроме меня…»).

Вступив в возраст, когда дети его уже покидают дом, да и внуки не за горами, Уэйтс упорно продолжает настаивать на том, что сам он принадлежит себе и только себе. Оставляя возможность говорить о себе музыке, сам он все дальше и дальше устраняется от света рампы. Много лет назад, проведя с ним целый день, я был очень удивлен, почувствовав его невероятную скромность и даже стеснительность. Мне всегда казалось, что несколько лет на сцене неизбежно повышают уверенность в себе любого человека. Но все многочисленные попытки пробить его защитный панцирь оказываются безуспешными: самого себя Том Уэйтс оставляет самому себе. Как Марлен Дитрих говорила в эпитафии Орсону Уэллсу в фильме «Печать зла»: «Он был… особый человек…»

Таких теперь меньше, чем зубов у курицы или чем политиков из глубинки, но Уэйтс, кажется, и есть представитель того самого, теперь уже практически вымершего вида — рок-звезда с настоящей жизнью. И все же, как бы он ни чурался всех правил шоу-бизнеса, ему удается не только по-прежнему оставаться на ходу, но и на каждой остановке подбирать новых пассажиров. Но, с другой стороны, он всегда любил поезда — и как автор песен, и как человек. В интервью с Шоном О'Хаганом в 2006 году Уэйтс вспоминал: «Когда я был ребенком и мы отправлялись в поездку на автомобиле, ощущение было такое, что через каждые две мили нам приходилось останавливаться, чтобы пропустить поезд. Железнодорожные переезды со шлагбаумами были повсюду —

ничего, кроме железнодорожных переездов».

Нетрудно понять, почему поезда оказались столь по душе жителю маленького городка Крайнего Запада, бродяге-американцу Тому Уэйтсу. Для всего поколения бэби-бумеров поезд был символом потерянной невинности, раем, который порушили Вьетнам и Уотергейт, Ирак и Гуантанамо. Для приезжих поезд тоже оставался звуком — и духом — подлинной Америки. Стоять на платформе где-нибудь, скажем, в Кларксдейле, штат Миссисипи, и ждать, пока мимо протащится грузовой состав. И ждать… ждать… пока протрясутся, прогремят, прокатятся все эти бесконечные вагоны. Или на закате солнца сидеть на крыльце и слушать, как где-то далеко, очень-очень далеко раздается одинокий гудок паровоза.

«Штука с поездами состоит в том, — объяснял Уэйтс Марку Роуленду из журнала «Musician», — что когда провожаешь человека, то увозящий его поезд постепенно становится все меньше. На самолете человек вошел в дверь — и все, больше ты его не видишь».

«It was a train that took me away from here»[314], — пел когда-то Уэйтс. Он прекрасно понимает, что поезд никогда не сможет привезти его обратно домой. Не сможет. И не привезет.

Потому что именно в этом правда: домой вернуться невозможно. Туда не отвезет ни поезд, ни автомобиль, только, быть может, память… Быть может, память, навеянная песней. Песней, которая уносит тебя в конкретное время или в нужное место. Песня, которая отвезет тебя к девушке или к тому времени, в котором ты впервые ее услышал. Но не любая песня, а песня, сделанная мастером и сделанная надолго. Песня, которую высек один из вымирающего племени мастеров — Томас Алан Уэйтс. Подлинный оригинал. Американский оригинал.

Вот уже более сорока лет он дерзко ломится вперед собственным, ни на что не похожим путем. Как Чарли Вэррик, персонаж Уолтера Маттау из одноименного фильма, вышедшего на экраны в год дебюта Уэйтса, певец остается «Последним из независимых». Уэйтс живет по своим собственным правилам, в свое собственное время и для своих собственных целей. Ну, а что касается нас, то если мы знаем, что для нас по-настоящему хорошо, то будем только рады ждать.

Дискография

CLOSING TIME (1973)

Ol' 55; I Hope That I Don't Fall In Love With You; Virginia Avenue; Old Shoes (And Picture Postcards); Midnight Lullaby; Martha; Rosie; Lonely; Ice Cream Man; Little Trip To Heaven (On The Wings Of Your Love); Grapefruit Moon; Closing Time

THE HEART OF SATURDAY NIGHT (1974)

New Coat Of Paint; San Diego Serenade; Semi Suite; Shiver Me Timbers; Diamonds On My Windshield; (Looking For) The Heart Of Saturday Night; Fumblin' With The Blues; Please Call Me, Baby; Depot Depot; Drunk On The Moon; The Ghosts Of Saturday Night (After Hours At Napoleone's Pizza House)

NIGHTHAWKS AT THE DINER (1975)

Emotional Weather Report; On A Foggy Night; Eggs & Sausage (In A Cadillac With Susan Michelson); Better Off Without A Wife; Nighthawk Postcards (From Easy Street); Warm Beer And Cold Women; Putnam County; Spare Parts I (A Nocturnal Emission); Nobody; Big Joe & Phantom 309; Spare Parts II

SMALL CHANGE (1977)

Tom Traubert's Blues (Four Sheets To The Wind In Copenhagen); Step Right Up; Jitterbug Boy (Sharing A Curbstone With Chuck E. Weiss, Robert Marchese, Paul Body And The Mug And Artie); I Wish I Was In New Orleans (In The Ninth Ward); The Piano Has Been Drinking (Not Me) (An Evening With Pete King); Invitation To The Blues; Pasties & A G-String (At The Two O'clock Club); Bad Liver And A Broken Heart (In Lowell); The One That Got Away; Small Change (Got Rained On With His Own.38); I Can't Wait To Get Off Work (And See My Baby On Montgomery Avenue)

FOREIGN AFFAIRS (1977)

Cinny's Waltz; Muriel; I Never Talk To Strangers; Medley: Jack & Neal/ California, Here I Come; A Sight For Sore Eyes; Potter's Field; Burma Shave; Barber Shop; Foreign Affair

BLUE VALENTINE (1978)

Somewhere; Red Shoes By The Drugstore; Christmas Card From A Hooker In Minneapolis; Romeo Is Bleeding; $29.00; Wrong Side Of The Road; Whistlin' Past The Graveyard; Kentucky Avenue; A Sweet Little Bullet From A Pretty Blue Gun; Blue Valentines

HEARTATTACK & VINE (1980)

Heartattack & Vine; In Shades; Saving All My Love For You; Downtown; Jersey Girl; Til The Money Runs Out; On The Nickel; Mr Siegal; Ruby's Arms

BOUNCED CHECKS (1981)

Heartattack & Vine; Jersey Girl; Eggs & Sausage; I Never Talk To Strangers; The Piano Has Been Drinking; Whistlin' Past The Graveyard; Mr Henry; Diamonds On My Windshield; Burma Shave; Tom Trauberts Blues

ONE FROM THE HEART (1982)

Opening Montage (Tom's Piano Intro; Once Upon A Town; The Wages Of Love); Is There Any Way Out Of This Dream?; Picking Up After You; Old Boyfriends; Broken Bicycles; I Beg Your Pardon; Little Boy Blue; Instrumental Montage (The Tango; Circus Girl); You Can't Unring A Bell; This One's From The Heart; Take Me Home; Presents (The 2004 reissue included two «previously unreleased bonus tracks» — Candy Apple Red; Once Upon A Town/ Empty Pockets)

SWORDFISHTROMBONES (1983)

Underground; Shore Leave; Dave The Butcher; Johnsburg, Illinois; 16 Shells From A 30.6; Town With No Cheer; In The Neighbourhood; Just Another Sucker On The Vine; Frank's Wild Years; Swordfishtrombone; Down, Down, Down; Soldier's Things; Gin Soaked

Boy; Trouble Braids; Rainbirds

ASYLUM YEARS (1984)

Ol' 55; Martha; Rosie; Shiver Me Timbers; San Diego Serenade; Diamonds On My Windshield; (Looking For) The Heart Of Saturday Night; The Ghosts Of Saturday Night (After Hours At Napoleone's Pizza House); Small Change; Tom Traubert's Blues; Step Right Up; Burma Shave; Foreign Affair; Mr Henry; The Piano Has Been Drinking (Not Me); Potter's Field; Kentucky Avenue; Somewhere; On The Nickel; Ruby's Arms

RAIN DOGS (1985)

Singapore; Clap Hands; Cemetery Polka; Jockey Full Of Bourbon; Tango Till They're Sore; Big Black Mariah; Diamonds And Gold; Hang Down Your Head; Time; Rain Dogs; Midtown; 9th & Hennepin; Gun Street Girl; Union Square; Blind Love; Walking Spanish; Downtown Train; Bride Of Rain Dogs; Anywhere I Lay My Head

FRANK'S WILD YEARS (1987)

Hang On St Christopher; Straight To The Top (Rhumba); Blow Wind Blow; Temptation; Innocent When You Dream (Barroom); I'll Be Gone; Yesterday Is Here; Please Wake Me Up; Frank's Theme; More Than Rain; Way Down In the Hole; Straight To The Top (Vegas); I'll Take New York; Telephone Call From Istanbul; Cold Cold Ground; Train Song; Innocent When You Dream (78)

BIG TIME (1988)

16 Shells From A 30.6; Red Shoes; Underground; Cold Cold Ground; Straight To The Top; Yesterday Is Here; Way Down In the Hole; Falling Down; Strange Weather; Big Black Mariah; Rain Dogs; Train Song; Johnsburg, Illinois; Ruby's Arms; Telephone Call From Istanbul; Clap Hands; Gun Street Girl; Time

TOM WAITS, THE EARLY YEARS (1991)

Goin' Down Slow; Poncho's Lament; I'm Your Late Night Evening

Prostitute; Had Me A Girl; Ice Cream Man; Rockin' Chair; Virginia Avenue; Midnight Lullabye; When You Ain't Got Nobody; Little Trip To Heaven; Frank's Song; Looks Like I'm Up Shit Creek Again; So Long I'll See Ya

BONE MACHINE (1992)

Earth Died Screaming; Dirt In The Ground; Such A Scream; All Stripped Down; Who Are You; The Ocean Doesn't Want Me; Jesus Gonna Be Here; A Little Rain; In The Colosseum; Goin' Out West; Murder In The Red Barn; Black Wings; Whistle Down The Wind; I Don't Wanna Grow Up; Let Me Get Up On It; That Feel

NIGHT ON EARTH (1992)

Back In The Good Old World (Gypsy); Los Angeles Mood (Chromium Descensions); Los Angeles Theme (Another Private Dick); New York Theme (Hey, You Can Have That Heartattack Outside Buddy); New York Mood (A New Haircut And A Busted Lip); Baby I'm Not A Baby Anymore (Beatrice Theme); Good Old World (Waltz); Carnival (Brunello Del Montalcino); On The Other Side Of The World; Good Old World (Gypsy Instrumental); Paris Mood (Un De Fromage); Dragging A Dead Priest; Helsinki Mood; Carnival Bob's Confession; Good Old World (Waltz); On The Other Side Of The World (Instrumental)

TOM WAITS; THE EARLY YEARS, VOLUME 2 (1992)

Hope I Don't Fall In Love With You; Ol' 55; Mockin' Bird; In Between Love; Blue Skies; Nobody; I Want You; Shiver Me Timbers; Grapefruit Moon; Diamonds On My Windshield; Please Call Me, Baby; So It Goes; Old Shoes

THE BLACK RIDER (1993)

Lucky Day (Overture); The Black Rider; November; Just The Right Bullets; Black Box Theme; 't'ain't No Sin; Flash Pan Hunter (Intro); That's The Way; The Briar And The Rose; Russian Dance; Gospel Train (Orchestra); I'll Shoot The Moon; Flash Pan Hunter; Crossroads; Gospel Train; Interlude; Oily Night; Lucky Day; The Last Rose Of Summer;

Carnival

BEAUTIFUL MALADIES: THE ISLAND YEARS (1998)

Hang On St Christopher; Temptation; Clap Hands; The Black Rider; Underground; Jockey Full Of Bourbon; Earth Died Screaming; Innocent When You Dream (78); Straight To The Top; Frank's Wild Years; Singapore; Shore Leave; Johnsburg, Illinois; Way Down In The Hole; Strange Weather; Cold Cold Ground; November; Downtown Train; 16 Shells From A 30.6; Jesus Gonna Be Here; Good Old World (Waltz); I Don't Wanna Grow Up; Time

MULE VARIATIONS (1999)

Big In Japan; Lowside Of The Road; Hold On; Get Behind The Mule; House Where Nobody Lives; Cold Water; Pony; What's He Building?; Black Market Baby; Eyeball Kid; Picture In A Frame; Chocolate Jesus; Georgia Lee; Filipino Box Spring Hog; Take It With Me; Come On Up To The House

USED SONGS: 1973–1980 (2001)

Heartattack & Vine; Eggs 8e Sausage (In A Cadillac With Susan Michelson); A Sight For Sore Eyes; Whistlin' Past The Graveyard; Burma Shave; Step Right Up; 01' 55; I Never Talk To Strangers; Jersey Girl; Christmas Card From A Hooker In Minneapolis; Blue Valentines; (Looking For) The Heart Of Saturday Night; Muriel; Wrong Side Of The Road; Tom Traubert's Blues

BLOOD MONEY (2002)

Misery Is The River Of The World; Everything Goes To Hell; Coney Island Baby; All The World Is Green; God's Away On Business; Another Man's Vine; Knife Chase; Lullaby; Starving In The Belly Of A Whale; The Part You Throw Away; Woe; Calliope; A Good Man Is Hard To Find

ALICE (2002)

Alice; Everything You Can Think; Flower's Grave; No One Knows

I'm Gone; Kommienezuspadt; Poor Edward; Table Top Joe; Lost In the Harbour; We're All Mad Here; Watch Her Disappear; Reeperbahn; I'm Still Here; Fish 8e Bird; Barcarolle; Fawn

REAL GONE (2004)

Top Of The Hill; Hoist That Rag; Sins Of My Father; Shake It; Don't Go Into That Barn; How's It Gonna End; Metropolitan Glide; Dead And Lovely; Circus; Trampled Rose; Green Grass; Baby Gonna Leave Me; Clang Boom Steam; Make It Rain; Day After Tomorrow

ORPHANS: BRAWLERS, BAWLERS & BASTARDS (2006)

Brawlers: Lie To Me; Low Down; 2:19; Fish In The Jailhouse; Bottom Of The World; Lucinda; Ain't Goin' Down To The Well; Lord I've Been Changed; Puttin' On The Dog; Road To Peace; All The Time; The Return Of Jackie & Judy; Walk Away; Sea Of Love; Buzz Fledderjohn; Rains On Me

Bawlers: Bend Down The Branches; You Can Never Hold Back Spring; Long Way Home; Widow's Grove; Little Drop Of Poison; Shiny Things; World Keeps Turning; Tell It To Me; Never Let Go; Fannin Street; Little Man; It's Over; If I Have To Go; Goodnight Irene; The Fall Of Troy; Take Care Of All My Children; Down There By The Train; Danny Says; Jayne's Blue Wish; Young At Heart

Bastards: What Keeps Mankind Alive; Children's Story; Heigh Ho; Army Ants; Books Of Moses; Bone Chain; Two Sisters; First Kiss; Dog Door; Redrum; Nirvana; Home I'll Never Be; Poor Little Lamb; Altar Boy; The Pontiac; Spidey's Last Ride; King Kong; On The Road

Фильмография

Райская аллея (1978)
Волки (1981)
От всего сердца (1982)
Изгои (1983)
Бойцовая рыбка (1983)
Клуб «Коттон» (1984)
Каменный мальчик (1984)
Вне закона (1986)
Чертополох (1987)
Высший класс (1988)
Леденцовая гора (1988)
Холодные ноги (1989)
Медвежья шкура (1989)
Загадочный поезд (1989)
Два Джейка (1990)
Так бывает в Квинсе (1991)
Король-рыбак(1991)
Игра в полях господних (1991)
Дракула Брэма Стокера (1992)
Смертельное падение (1993)
Короткие истории (1993)
Таинственные люди (1999)
Кофе и сигареты (2004)
Домино (2005)
La Tigre e La Neve (Тигр и снег) (2005)
Самоубийцы: История любви (2006)
Воображариум доктора Парнаса (2009)

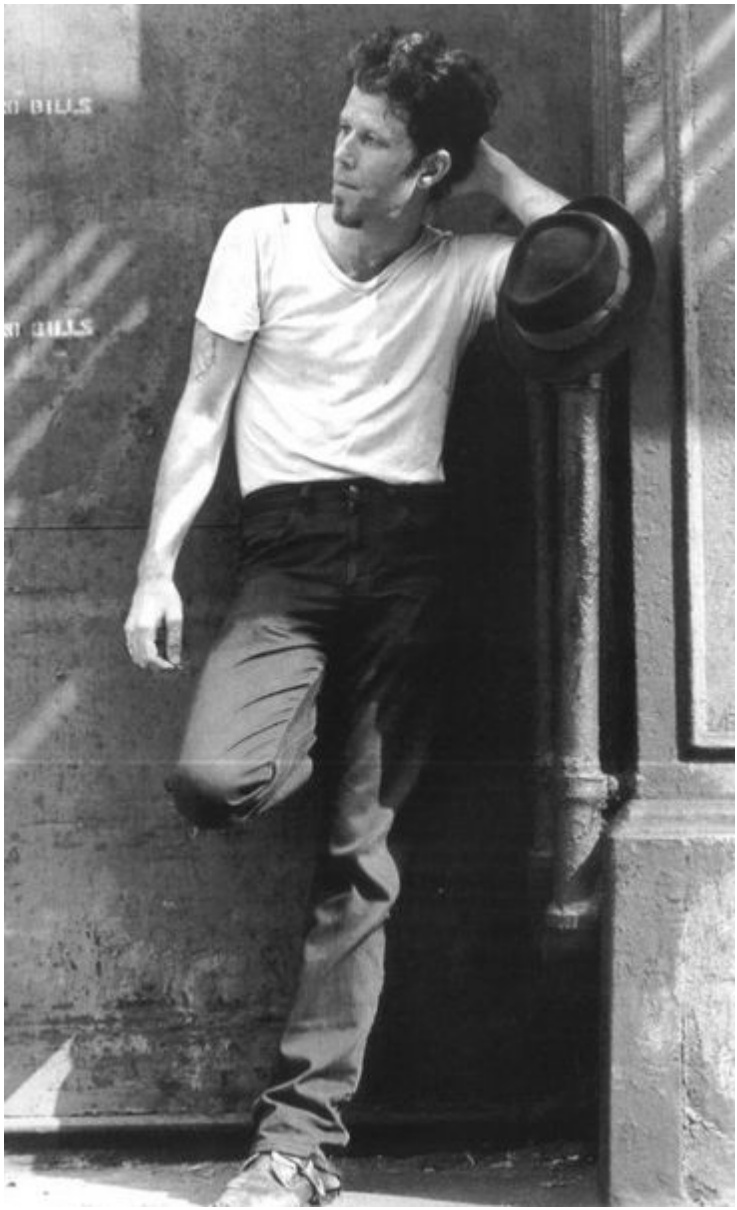
Благодарности

Томасу Дилану Бруку за то, что вырос… и Лоре-Лу за то, что появилась как раз вовремя.

Фреду Деллару, человеку, который, как всегда, все знает; Колину и Аните за субботние вечера; Энджи Эрриго за фильмы и видео… не проклятие ли быть фрилансером? Дану Френчу за «остин» 1978 года; Питеру К. Хогану, Элли и Куинну за то, что было, и то, что будет; Барни Хоскинсу за уроки географии; Кену Ханту за вырезки и помощь; Дэвиду Тейлору за то, чего он не знает о кино; Тине за кофе и печенье; а также Биллу, Джози, Элли Харри и Бену за неизменную поддержку.

Спасибо также Крису Чарлзворту за выпуск этого проекта (еще раз) и за то, что ему хватило терпения просмотреть весь текст; Джонни Рогану за бесценный указатель и тщательную корректуру; и, наконец, Сью за название, первую редактуру и многое, многое другое…

Иллюстрации



В ожидании... Фото: *LFI*

«Новый Дилан» — сразу после подписания контракта с «Asylum», 1973 г. Фото; *Michael Ochs archive/Redferas*

Уэйтс во время первого приезда в Лондон, 1976 г. Фото: *Michael Ochs archive/Redferns*

На дороге. Фото: *Michael Putland/Retna*

Уэйтс (слева) на презентации книги. Нью-Йорк, 1975 г. Фото: *Richard E. Aaron/Redferns*

Уэйтс на Портобелло-роуд. Лондон, май 1976 г. Фото: *Michael Putland/Retna*

Уэйтс в клубе «Bottom Line». Нью-Йорк, декабрь 1976 г. Фото: *Richard E. Aaron/Redferns*

Все еще с сигаретой после всех этих лет... Нью-Йорк, 1977 г. Фото: *Ebet Roberts/Redferns*

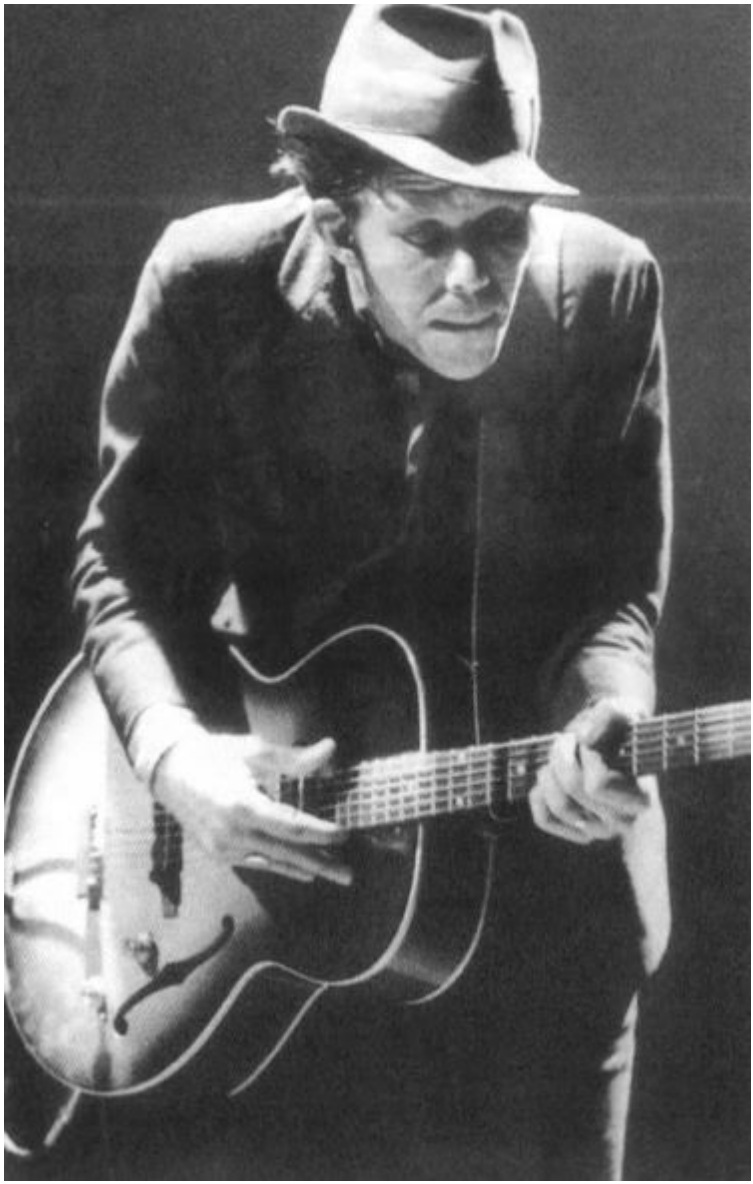
Уэйтс, 1978 г. Фото: *Alain Dister/Redferns*

Говорун-сказитель, 1978 г. Фото: *Hulton archive/Getty Images*

Пора заканчивать... Богемные 70-е... Фото: *Cems/Redferns*

Уэйтс с Рикки Ли Джоунс. Фото: *Adrian Boot/Urban Image.TV*

Уэйтс в студии. Лос-Анджелес, 1980 г. Фото: *Henry Diltz/Corbis*



Человек с гитарой. На концерте в Лондоне. Фото: *Barry Plummer*

«Нельзя вам так больше петь, а то закончите, как Фрэнк Синатра». «Что, богатым и знаменитым?» Фото: *Barry Plummer*

С женой Кэтлин на премьере фильма «От всего сердца». Нью-Йорк, 1982 г. Фото: *Time & Life pictures/Getty Images*

Уэйтс в Роттердаме, февраль 1983 г. Фото: *Rob Verhorst/ Redferns*

«Время — смешная штука...» Уэйтс в фильме «Бойцовая рыбка», 1983 г. Фото: *Universal/The Kobal collection*

Уэйтс приходит в себя после встречи со своим биографом. Лондон, 1981 г. Фото: *Adrian Boot/Retna*

«The Eyeball Kid». Фото: *Adrian Boot/Retna*

Редкий снимок Уэйтса с женой Кэтлин, 1984 г. Фото: *Corbis*

Близнецы-братья? Уэйтс и Джим Джармуш, 1985 г. Фото: *Deborah Feingold/Corbis*

«Мама, смотри, я на вершине мира...» Фото: *Aaron Rapoport/ Corbis*

На сцене. Роттердам, 1985 г. Фото: *Rob Verhorst/Redferns*

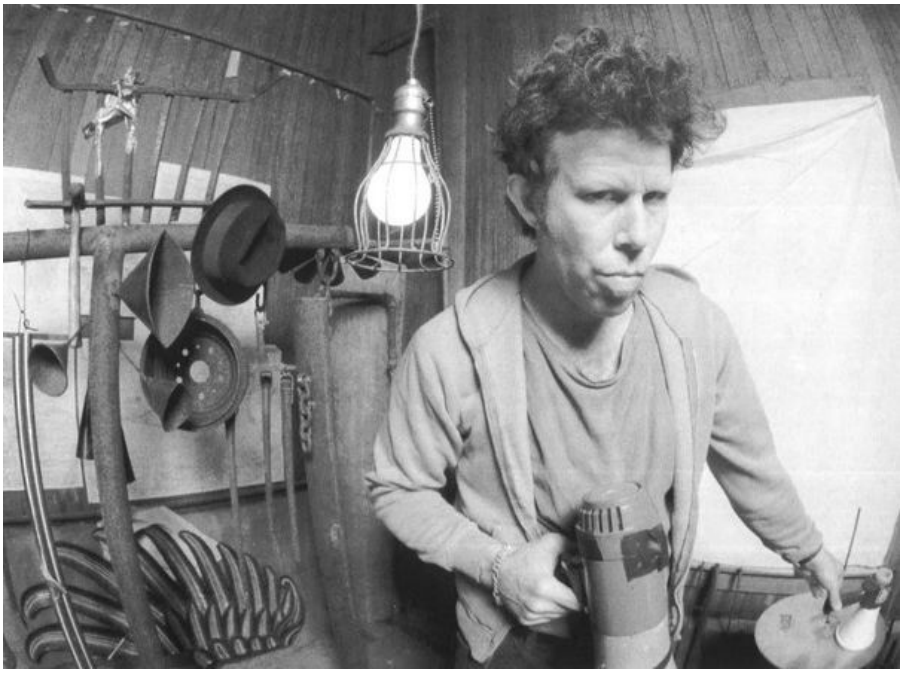
Следующий фокус... Фото: *LFI*

В фильме «Вне закона», 1986 г. Фото: *Island Pictures/The Kobal collection*

На сцене, 1988 г. Фото: *Corbis*

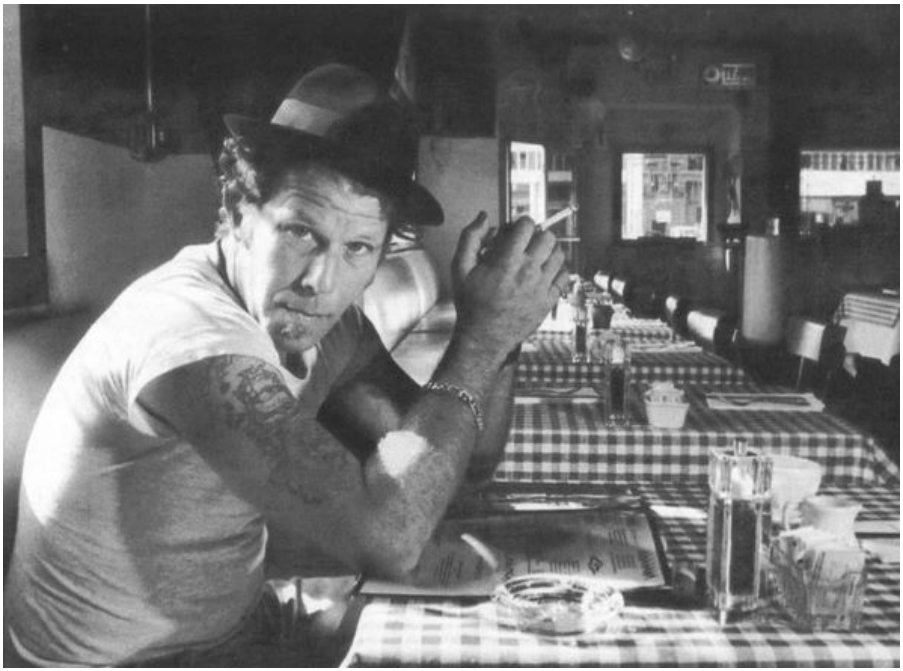
Салли Керклэнд, Кит Кэррадайн и Том Уэйтс в фильме «Холодные ноги». 1989 г. Фото: *Avenue Pictures/The Kobal collection*

Уэйтс на премьере фильма «Дикие сердцем». Лос-Анджелес, август 1990 г. Фото: *Jim Smeal/Wireimage*



Запись «Bone Machine» с помощью мегафона, 1992 г. Фото: *Jay Biakesberg/Retna*

Рояль действительно напился... 1992 г. Фото: *Jay Blakesberg/ Retna*



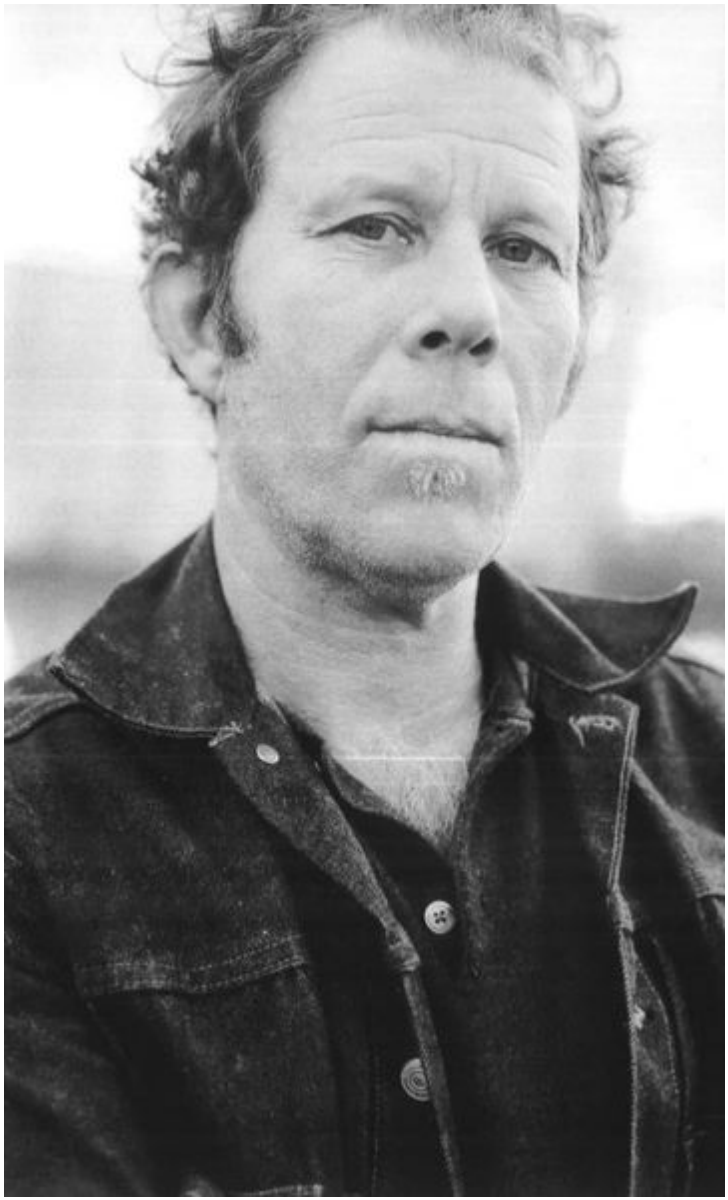
«Nighthawk at the Diner», 1993 г. Фото: *Ed Kashi/Corbis*

С Лили Томлин в фильме «Короткие истории», 1993 г. Фото: *Fineline/Everett/Rex Features*

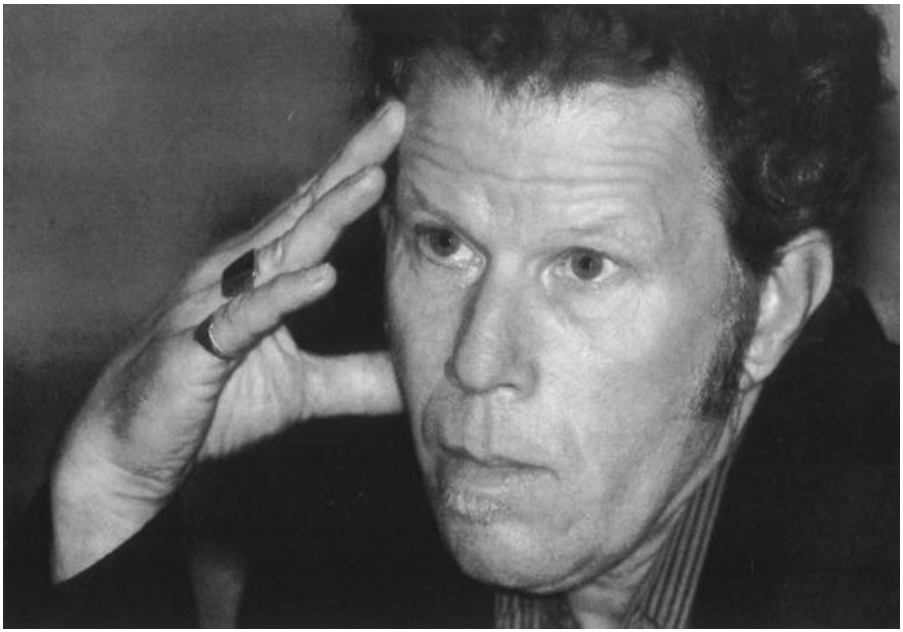
На сцене в Калифорнии, 1994 г. Фото: *Kelly A. Swift/Retna*

Вы купили бы у этого человека подержанный автомобиль? Фото: *Jay Blakesberg/Retna*

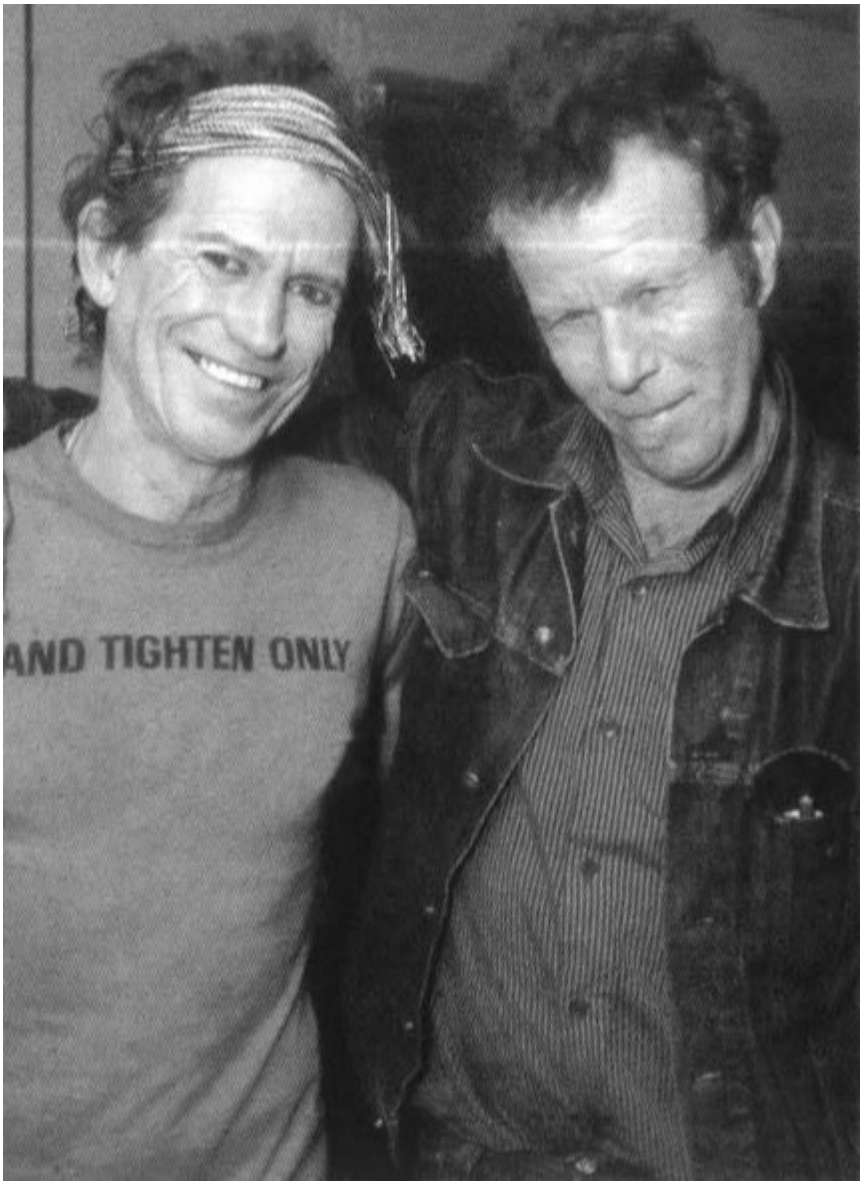
«Earth dies screaming», 1999 г. Фото: *TS/Keystone USA/Rex Features*



«A Sight for Sore Eyes» («Вид для измученных глаз»), 1999 г. Фото: *Neil Cooper/Idols*



Уэйтс внимательно следит за слушаниями в Сенате о финансовых злоупотреблениях компаний грамзаписи, 2002 г. Фото: *AP Photo/Lucy Nicholson/Empics*



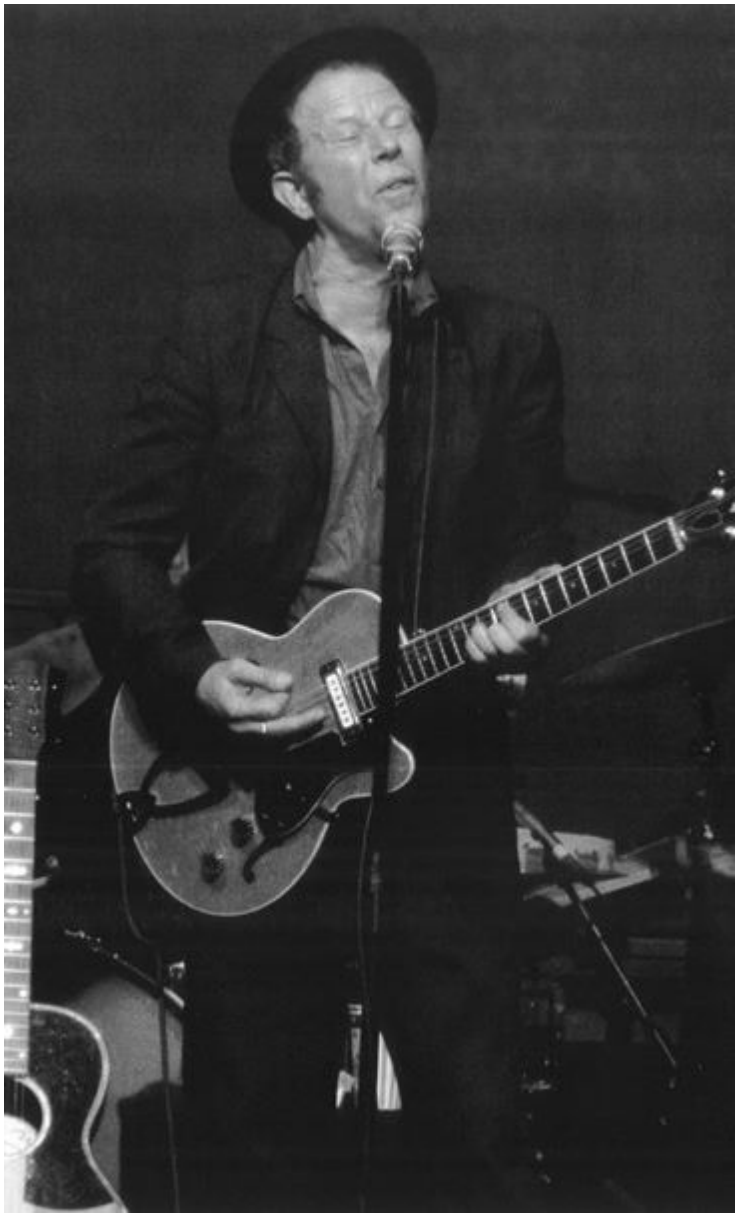
С Китом Ричардсом за кулисами концерта Rolling Stones в ходе тура «40 Licks». Театр «Уилтерн», Голливуд, 4 ноября 2002 г. Фото: *Alex Berliner/BEI/Rex Features*

На сцене во время концерта мира и согласия «Healing the Divide». Нью-Йорк, 21 сентября 2003 г. Фото: *Adam Rountree/ Stringer/Getty Images*

С Игги Попом в фильме «Кофе и сигареты», 2003 г. Фото: *Smokescreen/United Artists/The Kobat coUection/Jarmusch, Jim*

Уэйтс-бродяга с Кирой Найтли в фильме «Домино», 2005 г. Фото: *New Line/The Kobal collection/Scaramuzza, Danielle*

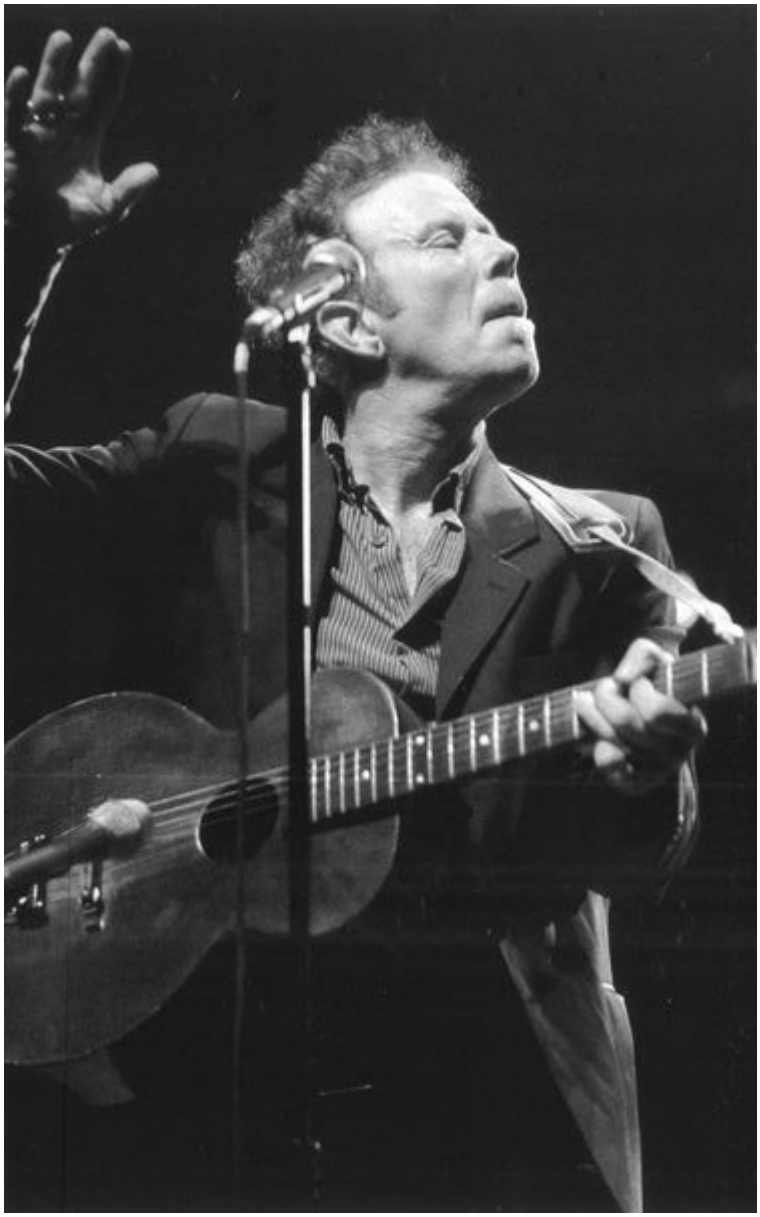
Шляпу долой... Период записи «Real Gone». США, 2004 г. Фото; *Kim Kulish/Corbis*



На концерте в «Carre». Амстердам, 20 ноября 2004 г. Фото: *Els Deckers/Retna*

Вновь на сцене. Первое европейское турне после 17-летнего перерыва. 2004 г. Фото: *Soeren Stache/DPA/Corbis, Robert Vos/EPA/ Corbis, Paul Bergen/ Redferns & Lex Van Rossen/Redferns*

В фильме «Тигр и снег», 2005 г. Фото: *Everett collection/Rex Features*



На сцене во время благотворительного концерта в помощь жертвам наводнения в Новом Орлеане. Нью-Йорк, 20 сентября 2005 г. Фото: *Scott Gries/Getty Images*

notes

Примечания

1

Цитируются слова песни Уэйтса «Tom Traubert's Blues» («Блюз Тома Трауберта»). — Здесь и далее примеч. пер.

2

«Rain Dogs» — название альбома Тома Уэйтса.

3

Актеры, снимавшиеся в голливудской версии 1933 года знаменитого бродвейского мюзикла «42-я улица».

4

«Waiting for The Man» — песня Velvet Underground.

5

Знаменитый хайвей.

6

Название альбома Уэйтса, которое можно перевести как «На углу Инфарктной и Виноградной».

7

Бродвейский мюзикл.

8

Howling Wolf — американский блюзовый певец.

9

«Scarborough Fair» — песня из репертуара дуэта Simon & Garfunkel.

10

Graceland — поместье Элвиса Пресли в Мемфисе, штат Теннесси, и записанный в Южной Африке в 1986 году альбом Пола Саймона.

11

Американский режиссер 30-х годов, постановщик культовых фильмов «Дракула» и «Уродцы».

12

Вокалист и автор текстов группы.

13

«Working Class Hero» — название песни Леннона.

14

Британская рок-журналистка.

15

Многоквартирный дом в Нью-Йорке, где Леннон жил последние годы жизни и в подъезде которого был убит в декабре 1980 года.

16

Персонаж песни Уэйтса.

17

Персонаж нескольких песен Дэвида Боуи.

18

Песня из мюзикла 30-х годов «Me and My Girl».

19

Британский актер, исполнитель роли капитана Блая в фильме «Мятеж на «Баунти»».

20

Фильм Билли Уайлдера, 1945 г.

21

Метафорическое обозначение британской прессы по названию улицы, на которой вплоть до 80-х годов были размещены редакции большинства газет.

22

Район небоскребов на востоке Лондона.

23

«О дивный новый мир» — написанный в 1932 г. антиутопический роман Олдоса Хаксли.

24

Британская фолк-рок-группа, одно из ответвлений популярных Fairport Convention.

25

Популярная британская телеведущая.

26

Прозвище Спрингстина.

27

«Ангелы одиночества» и «Бродяги Дхармы» — романы Джека Керуака.

28

Обозреватель «Melody Maker».

29

Американский журналист и писатель (1917–2002).

30

Базальтовая плита, давшая ключ к расшифровке египетской письменности.

31

Основатель «Folkways Records», где записывались Ледбелли, Вуди Гатри, Пит Сигер и др.

32

Отсюда и название одноименного фильма Дэвида Линча.

33

Американская актриса (1902–1968).

34

Душераздирающая история об узнике концлагеря.

35

Известный бейсболист.

36

Певец и актер, исполнитель ролей ковбоев.

37

Легендарный герой эпохи Фронтира, герой популярных фильмов; носил шапку из енота с хвостом.

38

Популярные в начале 50-х годов эстрадные песни.

39

Уникальное геологическое образование на границе штатов Аризона и Юта на территории индейского племени навахо, один из национальных символов США.

40

Психоделические группы конца 60-х.

41

Часть большого Сан-Диего.

42

Американский художник (1882–1967).

43

«Песни свингующих любовников» — альбом Фрэнка Синатры 1956 г.

44

Сан-францисская психоделическая группа середины 60-х.

45

Сан-францисская психоделическая группа середины 60-х.

От названия места рождения, Назарет.

47

Американский комический дуэт в духе контркультуры 60-х.

48

Знаменитый директор ФБР.

49

«Почем собачка на витрине?» — популярная американская песенка начала 50-х.

50

Американский фольклорист и этнограф, собиратель деревенского блюза, блюграсс, кантри-энд-вестерн. Его записи составили основу коллекции американской традиционной музыки в Библиотеке конгресса.

51

Американский композитор (1826–1864), «отец американской песни».

52

Психоделическая 17-минутная композиция группы Iron Butterfly, 1968 г.

53

«One for My Baby (and One More for the Road)» — песня из мюзикла «До самого неба» (1943), первый исполнитель Фред Астер, особо популярной стала версия Фрэнка Синатры.

54

Музыканты классического, так называемого архаического блюза.

55

Фолк-певец поэт, активист левого движения.

56

Джазовый музыкант.

57

«Schwab's drugstore» — в 30-50-е годы место регулярных встреч актеров и людей из кинобизнеса на Сансет-бульваре в Голливуде. Как и в большинстве американских аптек того времени, у Шваба продавали не только лекарства, но и мороженое, напитки и легкие закуски, то есть это было своего рода кафе.

58

Малоизвестный, но очень влиятельный американский фолк-рок-певец 60-70-х годов.

59

Литературный дебют Т. С. Элиота (1915).

60

Героиня комиксов и фильма, неизменно ходившая в суперкороткой юбке.

61

Легендарный фолк-клуб в Нью-Йорке, место первого профессионального выступления Боба Дилана.

62

Лос-анджелесская женская группа конца 60-х — начала 70-х годов.

63

Wild Man Fischer, настоящее имя Лоуренс Фишер, протеже Заппы, умственно больной человек, которого Заппа открыл и которому обеспечил запись первого альбома.

64

Пригород Лос-Анджелеса, прославившийся на рубеже 60-х и 70-х годов как центр контркультуры. Там жили и работали Фрэнк Заппа, Byrds, Buffalo Springfield, Love, Джон и Митчелл.

65

Harry «The Hipster» Gibson (1915–1991) — джазовый пианист и певец.

66

Американская фирма мужской обуви.

67

Ночной клуб в Голливуде.

68

Лос-анджелесская психоделическая группа б0-70х гг.

69

Avocado Mafia — свободная группа певцов и авторов песен, возникшая в Южной Калифорнии в конце 60-х годов.

Сооснователь киностудии «Метро Голдвин Майер».

71

Известный американский актер.

72

Американский фолк-певец и актер.

73

Строка из песни «A Horse With No Name» группы America.

74

Строка из песни «Almost Cut My Hair» группы Crosby, Stills, Nash & Young.

75

Американская певица и автор песен.

Недолго просуществовавшая британская инди-группа.

77

Уроженец Италии, британский дирижер, руководитель популярного в первые послевоенные годы оркестра легкой музыки.

«Споем простую песенку» — передача на Радио-2 Би-би-си.

79

Чернокожий актер, комик и писатель.

80

Песня из мюзикла Фрэнка Лессера «Самый счастливый парень» (1956)»

81

«Тихая ночь» — традиционно благостная рождественская песня, восходящая к началу XIX века.

82

«О господи, опять застрял в Лоди…». Лоди — общее название крохотных провинциальных городков в Калифорнии, Висконсине, Нью-Джерси, Огайо, Миннесоте.

83

Поп-певец начала 60-х.

84

Песня «Revolution Blues» навеяна легендарным убийством кинозвезды Шэрон Тейт, которое совершила в 1969 году банда хиппи-антихриста Чарлза Мэнсона.

85

В Евангелии земля горшечника, купленная для погребения странников на 30 сребреников Иуды; название ряда географических мест в США.

86

Классическое стихотворение Джона Китса.

87

«Люди становятся все более безобразными, а у меня нет чувства времени» — строка из песни «Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again».

88

Произведение американского писателя Амброза Бирса (1842–1913).

89

Черный пригород Лос-Анджелеса, официально признанный «самым опасным местом в Америке».

90

Американский актер, исполнитель роли пирата Джона Сильвера в фильме «Остров сокровищ».

91

Известный джазовый продюсер.

92

Модель «крайслера», 1928–1961.

93

«The Doors of Perception» — роман Олдоса Хаксли 1954 г., источник названия группы Doors.

«Tangerine trees and marmalade skies» — образы из песни Beatles «Lucy in the Sky with Diamonds».

95

«Set the Controls for the Heart of the Sun» — песня Pink Floyd с альбома «A Sauceful of Secrets».

96

В оригинале намек на название песни Beatles «With a Little Help from My Friends».

97

Rat Pack — популярная группа певцов и актеров, в которую вместе с Синатрой входили Дин Мартин, Сэмми Дэвис-мл., Питер Лоуфорд и Джоуи Бишоп.

98

Популярная на рубеже 60-70-х психоделическая группа из Сан-Франциско.

99

Один из мифических народов в книге «Волшебник из страны Оз».

100

Джазовый барабанщик эпохи свинга.

101

Английская писательница.

102

Скромный, недорогой британский автомобиль.

103

Приморский курортный городок в графстве Девон.

104

Уменьшительно-ласкательное для «шевроле».

105

«Бродяги Дхармы» — роман Джека Керуака.

106

Британский сатирик, писатель, актер.

107

Британский актер, музыкант, комик.

108

«Оставляю вас, откопаю позже» — название популярной рокабилли-песни.

109

Английский поэт, музыкант, актер, эксцентрик (1943–1995).

110

Знаменитое турне, в котором наряду с Диланом приняли участие Джоан Баэз, Роджер Макгвин и многие другие.

111

Американский актер и музыкант.

112

Популярный в США в 70-е годы юмористический журнал, из которого выросли одноименные теле- и радиошоу, фильмы, спектакли.

113

Британская группа конца 60-х, сочетавшая элементы мюзик-холла, традиционного джаза, психоделического рока и авангарда. Получила свое название в честь персонажа популярного в 20-е годы комикса — собаки Бонзо. В состав группы входил будущий основатель Rutles Нил Иннес.

114

Minnesota Fats — популярный игрок на бильярде, вымышленный персонаж романа Уолтера Тевиса и фильма «Игрок-мошенник».

115

Есть несколько теорий происхождения прозвища. Первая связана с относительной легкостью для музыкантов найти работу в Новом Орлеане в начале XX века. Вторая восходит к временам сухого закона, когда по всей стране, а в Новом Орлеане особенно, появилось множество так называемых speak-easy — мест нелегальной торговли спиртным. Город называли одним большим спикизи. Широкую популярность прозвищу придал вышедший в 1987 году одноименный фильм «Big Easy», действие которого происходило в Новом Орлеане. В России известен под названием «Большой кайф».

116

«Когда святые маршируют» — популярнейшая новоорлеанская мелодия.

117

Ссылка на знаменитую пьесу «Трамвай «Желание»» Теннесси Уильямса, действие которой происходит в Новом Орлеане.

118

Популярный в 30-40-е годы журнал о кино.

119

Песня из знаменитого фильма 1942 г. «Касабланка».

120

Фильм-нуар 1946 г.

121

Вокалистка группы Fleetwood Mac.

Исполнитель роли пианиста Сэма.

123

Американские актеры.

124

Редкое сленговое слово, обозначающее «отличный, клевый».

125

Американский писатель (1909–1981).

Ориентированный на взрослых рок.

127

Британский журналист и писатель.

128

Пол Морли — известный телеведущий, Джули Берчилл — популярная писательница.

129

Авторы популярных бродвейских мюзиклов 30-х годов.

130

Вокальная соул и ритм-энд-блюз группа конца 50-х

131

Псевдоним загадочного американского писателя, автора авантюрных романов; настоящее имя его точно неизвестно, годы жизни предположительно 1890–1969.

132

Исполнители главных ролей в фильме 1951 г. Альфреда Хичкока по роману Патриции Хайсмит.

133

Город на северо-востоке Англии.

16,33,45 и 78 — традиционные скорости оборотов грампластинок.

135

Американский блюз-, госпел- и соул-певец, застреленный в декабре 1964 года в мотеле «Гациенда» его владелицей, к которой он якобы приставал.

136

Вошедшая в фольклор фраза из фильма «Апокалипсис сегодня». Произносит ее подполковник Килгор (Роберт Дюваль) в ответ на сообщение о том, что место на берегу океана, которое он хочет захватить, чтобы предаться там своему любимому занятию — серфингу, находится в руках вьетконговцев, или, как называли их американские солдаты, Чарли. На что Килгор дерзко отвечает: «Чарли на серфе не катаются!» Фраза стала настолько крылатой, что породила целую субкультуру — название песни группы The Clash, майки, вебсайты и т. п.

137

«Гражданин Кейн» многократно был признан «лучшим фильмом всех времен и народов».

138

Английский драматург, актер, композитор и режиссер (1899–1973), известный своими аристократическими манерами и открытым гомосексуализмом.

139

Известная кантри-певица.

140

Знаменитый американский мотоциклист-каскадер.

141

Англо-американский писатель.

142

Американский певец и шоумен, сочетавший доверительность исполнения с эксцентрикой.

143

Арбуз (англ.).

144

Район Лос-Анджелеса, известный как самое крупное место скопления бездомных в США.

145

Аллея Луженых Кастрюль — ироническое название 28-й улицы в Нью-Йорке, где были сосредоточены фирмы, выпускающие музыкальную продукцию.

146

Актер, прославившийся тем, что убил со сцены президента Линкольна в 1865 году.

147

Американская актриса и певица (1908–1984).

148

Стиль музыки, получивший свое название от существовавшего в Британии с конца 40-х годов лейбла «Blue Beat Records», на котором издавалась ранняя ямайская музыка.

149

Австралийская авиакомпания.

150

Намек на строчку из прославленной группой Doors песни Курта Вайля «Alabama Song»: «Oh show me the way to the next whiskey bar…»

151

Фильм режиссера Билли Уайлдера, 1944 г.

152

Отец Джона и Роберта, патриарх клана Кеннеди.

153

Представитель — член Палаты Представителей, нижней палаты американского конгресса.

154

Знаменитая ария из оперы Пуччини «Турандот».

155

Певец, актер, руководитель оркестра (1901–1986).

156

Кантри-певец и музыкант (1925–1982).

157

Американский актер (1926–1993).

158

Именно британской «Уайт стар» принадлежал «Титаник».

159

Хобокен — город в штате Нью-Джерси, в котором в 1915 г. родился Синатра.

160

Синатра получил прозвище «Председатель правления» после того, как в 1961 г. основал звукозаписывающую компанию «Reprise Records».

161

Популярная ирландская песня, один из неофициальных символов.

162

Уэйтс дает журналисту понять, что тот не психоаналитик и изливать перед ним душу певец не намерен.

163

Шведский фотограф, работавший в Риппербане, злачном квартале Гамбурга.

164

Песня «Singapore».

165

Песня «9th & Hennepin».

166

Песня «Walking Spanish».

167

«Thorns without the roses» — образ из песни «Downtown Girls».

168

Сериал-вестерн на американском телевидении 1957–1963 гг.

169

«Хлопайте в ладоши» — основанная на детской считалке популярная американская песня.

170

«We're all as mad as hatters here» — строчка из песни «Singapore».

171

Ирландская баллада XIX века, упоминается в песне «Rain Dog».

172

Профессиональная бейсбольная команда.

173

Американская народная песня середины XIX века.

174

Популярный в 50-е, а затем вновь в конце 60-х телесериал, в 1987 году по его мотивам снят одноименный художественный фильм.

175

Фильм А. Хичкока 1954 г.

176

Районы Нью-Йорка.

177

Знаменитый боксер, по одноименным мемуарам которого был снят фильм Мартина Скорсезе «Бешеный бык».

178

Популярный на рубеже 50-60-х годов поп-певец.

179

Британский диксиленд рубежа 50-60-х годов.

180

«Это — Spinal Tap» — пародийный псевдодокументальный фильм об анекдотически неудачных гастролях полувымышленной рок-группы.

181

Вышедший в 1982 году фильм о приключениях подростков в вымышленной американской школе начала 50-х.

182

Легендарный кинопродюсер, на счету которого «Крестный отец», «Ребенок Розмари», «Китайский квартал», «История любви» и др.

183

Актриса и певица, прославленная впоследствии фильмом-байопиком о ней «Смешная девчонка» с Барброй Стрейзанд в главной роли.

Снятый по этим мемуарам документальный фильм известен в России под не очень удачно переведенным названием «Ребенок с фотографии».

185

Песня Коула Портера из популярного мюзикла «Поцелуй меня, Кэт».

186

Автор книги ошибается. «Bird» Клинта Иствуда, основанный на судьбе саксофониста Чарли Паркера, и «Round Midnight» Бертрана Тавернье с саксофонистом Декстером Гордоном в главной роли вышли уже после «Клуба «Коттон»» — соответственно в 1988 р 1986 гг.

187

«Jazz? Delicious hot, disgusting cold» — название композиции британской группы The Bonzo Dog Doo-Dah Band.

188

«Мерцающие близнецы» — псевдоним, под которым Джаггер/Ричардс скрывались в качестве продюсеров некоторых альбомов Rolling Stones.

189

В России фильм известен под буквальным переводом, хотя идиома «cold feet» означает «сомнения, трусость».

190

Упоминавшийся ранее трибьют-альбом по музыке Курта Вайля «Lost in the Stars» — тоже работа Уилнера.

191

Дословно «Колесо удачи». Название и принцип позаимствованы у популярного телешоу, которое, в свою очередь, послужило прообразом российской телепрограммы «Поле чудес».

«Demon Wine», по пьесе Томаса Бейба.

193

Псевдоним Орбисона на пластинке Traveling Wilbuiys.

194

В России известен также под названием «Поверженные законом».

195

Desire Boulevard — бульвар в Новом Орлеане, давший название знаменитой пьесе Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание»».

Rockets Redglare — красные ракеты (англ.).

Автор песен и вокалист группы Pet Shop Boys.

198

«В котельной протечка» — из песни «God's Away On Business». На самом деле в 1984–1985 гг. в Нью-Йорке в процессе работы над «Rain Dogs» Уэйтс делил репетиционное помещение с Lounge Lizards, и помещение это было подвалом, где проходили трубы котельной.

199

Актриса.

200

Популярный в 60-е годы британский телесериал, главную роль в котором играл Роджер Мур, прославившийся впоследствии как один из исполнителей роли Джеймса Бонда.

201

Канадско-американский актер и певец, прославившийся в 1960 г. ролью Ланселота в бродвейском мюзикле «Камелот».

202

Улица в Берлине.

203

Город в Ирландии.

204

Американский писатель (1909–1981).

205

Классический рок-н-ролл, прославленный в 1957 году Джерри Ли Льюисом.

206

Также классический рок-н-ролл, впервые исполнявшийся в 1957 году певцом под артистическим псевдонимом Big Bopper и возрожденный к жизни в 1972-м тем же Джерри Ли Льюисом.

207

Песня, в которой певец и композитор Пит Сигер положил на музыку текст из Экклезиаста; кроме авторской существует множество других версий, самая известная — группы The Byrds, 1965 г.

208

«Maggie's Farm» — популярная песня Боба Дилана, с повторяющимся рефреном «I ain't gonna work on Maggie's farm no more» — «Больше не буду вкалывать на ферме у Мэгги».

209

Барабанщик группы The Doors.

Соответственно клавишник и гитарист.

211

Уэйтс с Берроузом изменили имена героев оперы Вебера.

212

Звание придворного поэта, которого в Британии назначает монарх и в обязанности которого входит откликаться памятными стихами на события в жизни королевской семьи и государства. Аналогичная государственная должность существует и в США.

213

Вместе с Брайоном Гайсином.

214

Гранд-отель «Эспланада» — центр ночной жизни Берлина 20-х — начала 30-х годов.

215

Героиня Лайзы Миннелли в фильме Боба Фосса «Кабаре».

216

Англо-американский писатель (1904–1986).

217

«Вой» — название поэмы Аллена Гинзберга, одного из ключевых произведений битничества.

218

Известный кантри-певец.

219

Коул Портер, несмотря на наличие жены, был скрытым гомосексуалистом. «Red Hot and Blue» — его мюзикл 1936 года.

Членами общества, наряду с Джармушем и Уэйтсом, являются, по слухам, Джон Лури, Ник Кейв, Терстон Мур из Sonic Youth, Игги Поп и Нил Янг.

221

Актриса и певица (1923–1999), урожденная немка, большую часть жизни прожила в Британии; в годы войны работала на радио, вещавшее на солдат вермахта, записала несколько пластинок с музыкой кабаре Веймарской республики.

222

Так называется один из альбомов Агнес Бернелл. Не могу удержаться от того, чтобы не привести название еще одного: «Mother, the Wardrobe is Full of Infantrymen» — «Мама, шкаф полон пехотинцев».

223

В переводе — «Шампанское для настоящих друзей, настоящая боль для фальшивых друзей» — игра слов Champagne — sham теряется.

224

Популярная программа на радио Би-би-си.

225

Известный кантри-певец.

226

Традиционное английское кукольное представление, вроде русского Петрушки.

227

В 1975 году Гиллиам в составе группы Monty Python снял фильм «Монти Пайтон и Святой Грааль».

228

Песня из снятого в 1941 году популярного мюзикла «Юнцы на Бродвее».

229

Автор серии романов «Вампирские хроники», по одному из которых поставлен знаменитый фильм «Интервью с вампиром».

230

Дик Ван Дайк — американский актер, сыгравший роль лондонского трубочиста-кокни в фильме «Мэри Поппинс» студии «Disney» в 1964 году. В 2003 году опрос британского киножурнала «Empire» назвал эту роль одной из худших по имитации акцента.

231

Шотландский характерный актер (1900–1976).

232

«Rudy's on the midway» или «Руди на полпути» — первая строчка песни.

233

Американский актер; в песне «Goin' Out West» есть строчка «Тони Франсиоза когда-то встречался с моей матушкой».

234

«Full fathom five» — начальные слова песни Ариэля из шекспировской «Бури».

235

Фильм-нуар режиссера Чарлза Лоутона, 1955 г.

236

Гибрид между strange — странный, чужой, посторонний и angel — ангел.

237

Кейт О'Риордан — жена Элвиса Костелло в период между 1986 и 2002 гг., была соавтором некоторых песен и записывалась вместе с ним на альбомах «King of America», «Blood & Chocolate», «Spike» и «Mighty Like a Rose».

238

Слова Мартина Лютера.

239

Заброшенное место, место между раем и адом.

240

Существующая по сей день старинная лавка редкостей в гамбургском районе Сант-Паули.

241

Популярная песня, написанная в 1949 году и известная десятками исполнений от Вилли Нельсона и Гарри Белафонте до Джоан Баэз и Шинейд О'Коннор.

242

«Путь к славе» или «Поезд, мчащийся к славе» — вышедшая в 1943 году автобиография Вуди Гатри, по которой в 1976 году режиссер Хэл Эшби снял одноименный фильм.

243

Популярный в 60-е годы американский телесериал о Второй мировой войне.

244

Экспериментальный полукомический проект, собранный Гэвином Брайерсом в английском городе Портсмут в 1970 г. Критерий вступления был жесткий — человек должен либо не уметь играть вообще, либо играть на инструменте, совершенно ему до того незнакомом. Тем не менее, оркестр, исполнявший популярную классику, стал широко известным, их сингл вошел в британский Топ-40, они записали несколько альбомов, которые продюсировал Брайан Ино, и выступали даже в Королевском Альберт-холле.

245

Традиционный американский христианский гимн, написанный в 1864 году поэтом и композитором Робертом Лоури.

246

Положенная в 1935 году на музыку, напоминающую шубертовскую «Аве Мария», версия молитвы «Отче наш».

247

Турецкий струнный инструмент.

248

Электромеханический инструмент типа меллотрона.

249

На альбоме есть песня «Chocolate Jesus».

250

Песня «Filipino Box Spring Hog» описывает уличный праздник в тех местах, где жил Уэйтс, в ходе которого на улице варили огромного борова.

251

Классическая кантри-песня, написанная певцом Редом Фоли еще в 30-е годы; первая песня, которую 10-летний Элвис Пресли исполнил публично на деревенском празднике в штате Миссисипи.

252

Английский философ (1588–1679).

253

Айбол Кид — персонаж комиксов Эдди Кэмпбелла, человек с десятью парами глаз.

254

Лабораторная посуда, невысокий плоский сосуд с крышкой, применяется в биологии и химии.

255

Route 66 — легендарная шоссейная дорога через всю Америку, «мать всех дорог», «главная улица Америки», открыта в 1926 г., закрыта в 1985 г.; занимает особое место в рок-мифологии: в 1946 г. Бобби Троуп написал песню «Route 66», ставшую стандартом. В числе самых известных версий: Чак Берри, Rolling Stones, Боб Дилан, Джерри Ли Льюис и Depeche Mode.

256

«A diamond that wants to stay coal» — строчка из песни Уэйтса «Black Market Baby».

257

Британский музыкант и рок-журналист.

258

Проводится по инициативе Янга с 1986 года в пользу школы для детей с физическими недостатками.

259

Ramblin' значит «бродяжничающий».

260

Герои легендарного вестерна 1969 года «Буч Кэссиди и Санденс Кид».

261

Прозвище Луи Армстронга.

262

Кони-Айленд — район Нью-Йорка.

263

Герой одноименной мультипликационной серии.

Перевод Н. Демуровой.

265

Популярный в 30-е годы английский актер и режиссер.

266

Героиня снятого в 1943 году режиссером Уильямом Уайлером голливудского фильма «Миссис Миневер».

267

Сленговое обозначение людей, увлекавшихся галлюциногенами, особенно ЛСД; среди них выделялись deadheads — фанаты группы Grateful Dead.

268

The Wind In The Willows — сказочная повесть Кеннета Грэма, 1908 г.

269

Известный британский драматург.

270

Улица злачных мест и публичных домов в Гамбурге.

271

Радиопьеса Дилана Томаса, в 1972 г. на ее основе был снят одноименный фильм.

272

Камера пыток в романе «1984», в которой заключенного подвергали самым страшным его кошмарам, страхам или фобиям.

Grim Reaper — образ смерти в виде скелета с косой.

27 4

Упомянутый в песне «How's It Gonna End» Джоэл Торнабенс — реальный человек, приятель Уэйтса, антивоенный активист, умер от СПИДа в 1993 году, в жизни не имел никакого отношения ни к бетону, ни к мафии.

Певцы раннего блюза.

276

Персонажи романа Герберта Эсбери «Банды Нью-Йорка».

фильм режиссера Сесила де Милля, 1952.

278

Американский писатель (1880–1946), рассказы которого населены мелкими жуликами, актерами, гангстерами со смешными «говорящими» именами.

279

Президентские выборы 2000 года между Джорджем Бушем и демократом Алом Гором победителя не выявили. Решением Верховного суда США во Флориде был назначен пересчет голосов, который проходил под контролем республиканских властей штата во главе с губернатором, родным братом Джорджа Буша Джебом Бушем. В результате пересчета победителем во Флориде и, соответственно, по всей стране был объявлен Буш.

280

«I Dream Of Jeannie With The Light Brown Hair» — классическая американская песня, написанная в 1854 году композитором Стивеном Фостером. В конце 70-х Уэйтс часто исполнял ее вместе со своей «I Wish I Was In New Orleans».

281

Tyburn Jig — так называли предсмертные конвульсии повешенного, по названию Тайберна, района средневекового Лондона, где стояли виселицы.

282

Настоящее имя Джек Шеферд, по-английски его прозвище звучит как Spring-Heeled Jack.

283

Поместье Элвиса Пресли, где он похоронен, место паломничества многочисленных фанов.

284

Ли Дорси — темнокожий ритм-энд-блюз певец (1924–1986), «Working In The Coal Mine» — его хит 1966 г.

285

Популярный в 60-е годы танец, разновидность твиста, свое название получил от песни Ди Ди Шарп «Mashed Potato Time».

286

Танец некоторых индейских племен на юго-востоке США.

287

Популярный в начале 60-х сольный танец, название происходит от племени тутси в Руанде, известным его сделал в 1963 г. хит пуэрто-риканского джазового музыканта Рэя Баррето «El Watusi».

288

Персонаж романа Диккенса «Большие надежды», богатая старая дева, живущая в заброшенном старом особняке.

289

Название сложившегося в 90-е годы синтетического музыкального стиля, объединившего в себе признаки различных «корневых музык» США — фолка, кантри, блюза, ритм-энд-блюза, рока.

290

Американская актриса и светская дама венгерского происхождения.

291

Известный своими скандальными выходками пианист и актер.

В честь спонсировавшей его пивной компании. Сейчас зал называется «HMV Hammersmith Apollo».

На этой сцене творилась история рок-музыки, здесь выступали все — Beatles, Боб Дилан, Beach Boys, Black Sabbath, Deep Purple, ABBA, Police и многие другие.

294

«Проект Эдем» — туристский центр в графстве Корнуолл, в состав которого входит крупнейшая в мире оранжерея.

295

Имеется в виду выступление Тони Беннета на фестивале в Гластонбери в 1998 г.

296

Популярное в середине 60-х годов в Британии кукольное телешоу.

297

Ежемесячное музыкальное приложение к популярному еженедельнику.

298

Композитор и певец музыки госпел (1927–1978).

299

Настоящее имя Эминема.

300

В России фильм больше известен под названием «Высоты свободы», хотя на самом деле имеется в виду название района американского города Балтимор, где происходит действие.

301

Песня Рэнди Ньюмана, написанная для первого альбома Эрика Бердона в 1966 году; широким успехом пользовались также версии группы Three Dog Night и Тома Джонса с группой Stereophonies.

302

Популярное телешоу.

303

Говоря об этом пионере классического рок-н-ролла, Уэйтс как-то сказал: «Я все время пытаюсь найти меридиан Джерри Ли Льюиса — где-то между объятиями Иисуса и шелковыми простынями Далилы».

304

Аллюзия на альбом Сида Баррета «The Madcap Laughs» («Безумец смеется»).

305

Pop Idol — популярное в Британии телешоу, сродни российской «Фабрике звезд».

306

Выигрыш в игральном автомате.

307

«Here Be Dragons» от лат. hie sunt dracones — так в Средние века обозначали на картах неизвестные еще земли.

308

Любящий гастролировать Дилан, в отличие от других известных музыкантов, не дает своим турне названия, вместо этого считая себя в Never-Ending Tour — бесконечном туре.

309

Национальный парк в горах Шотландии, где Дилан купил себе дом.

310

Речь идет о первом после 24-летнего перерыва выступлении группы с Роджером Уотерсом на концерте «Live 8» в Гайд-парке в июле 2005 года. Теперь после смерти клавишника Рика Райта и это стало невозможно.

311

«Ryman Auditorium» — переоборудованное в концертный зал бывшее здание церкви, с 1943 по 1974 год оттуда проводились прямые еженедельные радиотрансляции пользовавшегося огромной популярностью в Америке кантри-шоу «Grand Ole Opry», отсюда прозвище зала «мать-церковь кантри-музыки».

312

Аллюзия на «Old Shep», «Старая овчарка», — классическую кантри-песню Реда Фоли, исполнявшуюся в том числе Хэнком Уильямсом и Элвисом Пресли.

313

Британский фолк-дуэт.

314

«Поезд увез меня отсюда» — строчка из песни «Train Song».